KUNST UND KÜNSTLER

ILLUSTRIERTE MONATSSCHRIFT

FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

REDAKTION:

KARL SCHEFFLER

JAHRGANG XIX

VERLAG VON BRUNO CASSIRER

BERLIN

1921

Universitäts-
Bibliothek
Heidelberg.

INHALTSVERZEICHNIS

DES NEUNZEHNTEN JAHRGANGES

KUNST UND KÜNSTLER

1920—1921

AUFSÄTZE

BÜCHERBESPRECHUNGEN

KUNSTAUSSTELLUNGSBERICHTE

a) nach Namen geordnet

b) nach Städten geordnet

ABBILDUNGEN

SACH- UND NAMENREGISTER

CLAUDE LORRAIN, ZEICHNUNG. PARIS, LOUVRE

1918 AUS DER SAMMLUNG HESELTINE VON DER SOCIÉTÉ DES AMIS DU LOUVRE ERWORBEN

Kunst und Künstler

HANS PURRMANN
UND DER MODERNE KOLORISMUS

VON

KARL SCHEFFLER

Wer die Malerei Purrmanns in ihren Voraussetzungen und Ergebnissen begreifen will, muß sich klar machen, welche Rolle die Farbe in der Malerei der Gegenwart spielt. Das kostet eine Anstrengung, weil über das Wesen des modernen Kolorismus wenig erst gesagt worden ist, weil der Kunstfreund nicht viel Unterstützung findet und im wesentlichen auf sich selbst angewiesen ist. Es fehlt, trotz der vielen Schriften über Malerei, an gründlichen Untersuchungen über die Farbe. Das Problem ist jung und eigentlich erst seit einigen Jahrzehnten aktuell. Neben der Zeichenlehre, die schon Jahrhunderte alt ist, gibt es nicht auch eine künstlerische Farbenlehre; moderner Kolomus, das ist nahezu ein Pleonasmus.

Die absolute Farbe, das heißt die Eigenfarbe der Erscheinungen, hat allerdings von je eine Rolle in der Malerei gespielt; und einen Kolorismus im Sinne des harmonischen, ja des ausdrucksvollen Zusammenstimmens dieser Eigenfarben hat es auch immer gegeben. Doch war die Farbe mehr oder weniger zwischen den Konturen der Zeichnung, oder sie war nur ein Bestandteil des Hell und Dunkel; die koloristische Begabung des Malers äußerte sich darin, wie er die einzelnen Farben als Klänge behandelte und sie zu Akkorden verband. Das Entscheidende in alten Kunstwerken ist die Zeichnung und die Wirkung von Hell und Dunkel. Man kann die Farbe von den Bildern alter Meister abziehen, ohne daß den Werken der Lebensnerv durchschnitten wird; die Farbe gehört nicht durchaus zum künstlerischen Organismus, sie ist etwas Hinzugefügtes, ist weniger ein Mittel das Leben auszudrücken als vielmehr ein Mittel, das schon dargestellte Leben mit mehr Schmuck und Illusion noch zu umgeben.

Allerdings gibt es Kunstwerke, in denen große Maler versucht haben, der Farbe einen höheren

HANS PURRMANN, BLUMEN UND FRÜCHTE

als einen nur dienenden Rang anzuweisen. Man denke an Veronese und Tintoretto, an Velazquez und Greco, an Rubens oder, vor allem, an Frans Hals, wie er sich in Haarlem darstellt, und man wird erkennen, wie große Meister sich bemüht haben, auch mit der Farbe unmittelbar Leben und und Bewegung auszudrücken, ihr das Starre, Unbewegliche zu nehmen und flüssig farbig zu malen. Über einen gewissen Punkt sind sie alle aber nicht hinausgelangt, konnten sie nicht hinauslangen, weil erst eine neue Sehform aufkommen mußte, der die Farbe ein ebenso lebendiges Ausdrucksmittel ist, wie es die Zeichnung für die alten Meister gewesen ist. Mit Recht berufen sich moderne Koloristen auf Rubens als auf einen Vorgänger, und es ist sehr bezeichnend, daß Purrmann, zum Beispiel, ein Bild von Rubens in freier Weise, nur die Farbenorganisation betonend, kopiert hat, als er sich bewußt dem Kolorismus zuwandte;* mit Recht verweisen sie auch auf Delacroix, der für sich selbst das Gesetz der Komplementärwirkung im Licht und Schatten und das Gesetz der farbigen Reflexe entdeckt und mit starkem Gestaltungsvermögen künstlerisch angewandt hat, der Goethes vom Auge „geforderte Farbe“ gesehen und sich systematisch einen „Chronometer“ angefertigt hat, um das Gesetz der Komplementärwirkung stets vor Augen zu haben. Dennoch hat weder jener noch dieser eine Revolution des Sehens hervorgerufen. Beide gehen im wesentlichen noch von der Zeichnung und vom Hell und Dunkel aus, wenngleich einige ihrer Bilder schon nicht mehr ohne die Farbe gedacht werden können. Die Entdeckungen blieben bei ihnen, wie bei Frans Hals, der bereits in farbigen Flecken malte, ohne Folge.

Sogar ein Maler wie Corot, der der neuen Kunst doch sehr nahe steht und den man paradox einen Koloristen in Grau nennen könnte, hat programmatisch noch diese Sätze verkündet: „Zwei Dinge müssen zuerst studiert werden: die Form und darauf die Valeurs. Diese beiden Dinge sind für mich die wichtigsten Stützpunkte in der Kunst. Farbe und Technik geben dem Werke sodann den Reiz. Es erschien mir sehr wichtig, eine Studie oder ein Bild damit anzufangen, daß ich die dunkelsten Töne (vorausgesetzt, daß die Leinwand weiß ist) angab und so der Reihe nach fortfuhr bis zum hellsten Ton. Ich möchte von dem dunkelsten bis zum hellsten Ton zwanzig Nummern aufstellen. So wird unsere Studie oder unser Bild ordnungsmäßig aufgebaut sein. Diese Ordnung darf natürlich weder den Zeichner noch den Koloristen beengen. Achtet stets auf die Masse, die Gesamtwirkung, auf das, was euch zuerst auffiel! Verliert niemals euren ersten lebendigen Eindruck. Also erst die Zeichnung suchen, darauf die Valeurs, die Beziehungen zwischen Form und Valeurs. Das sind die Stützpunkte. Sodann die Farbe und schließlich die Technik.“

Zu einem selbständigen Ausdrucksmittel ist die Farbe von jenen Malern erhoben worden, die man Impressionisten nennt. Es ist nicht auf grund verstandesgemäßer Überlegungen geschehen, sondern gefühlsmäßig; es war eine neue Sehform, die die Farbe in ihr Recht eingesetzt hat, ein vollgültiges Ausdrucksmittel zu sein, ein Mittel, um atmendes Leben wiederzugeben. Es ist der Wille zur Darstellung des Bewegten, der die Farbe entdeckt und der geschaffen hat, was man Kolorismus nennt. Denn von Kolorismus darf man nur sprechen, wo die Farbe unbedingt nötig, wo sie ein unentbehrliches

* Siehe den Aufsatz von Aug. L. Mayer „Moderne Meisterkopien“ und die Abbildung ebenda. K. u. K. Jahrgang XV. Seite 515 ff.

HANS PURRMANN, MODELLBILDNIS

Ausdrucksmittel ist, wo sie für das, was ausgedrückt werden soll, nicht entbehrt werden kann. Sehr fein hat Erich Hanke in seinem Buch über Liebermann gesagt, worauf es ankommt. Er schreibt, die Impressionisten hätten sich den Leitsatz: „Licht, Farbe und bewegendes Leben" zu eigen gemacht und sie hätten geglaubt damit ihr Wollen klar auszudrücken. In Wahrheit passe dieser Satz aber auf alle gute Malerei. Licht, so fragt er, ist es nicht in Rembrandts „Nachtwache"? Farbe, ist sie nicht im

HANS PURRMANN, DAMENBILDNIS

Kleid der „Judenbraut"? Und wie sollte ohne bewegendes Leben ein Kunstwerk zu denken sein?" Er sagt: nicht „Licht, Farbe und bewegendes Leben" muß es heißen, sondern „Licht und bewegendes Leben durch die Farbe". Mit Recht weist er darauf hin, daß in der neuen Anschauung von der Farbe recht eigentlich der Gegensatz zwischen alter und neuer Malerei liegt. In der Tat werden in Bildern von Manet, Monet, Sisley und Renoir unversehens alle Helligkeiten und Dunkelheiten zu Farben, es verschwinden die Schwärzen sowohl wie die weißgelben Lichter, die Bildfläche ist übersponnen von einem Gewebe mehr oder weniger komplementärer Töne, ist aufgelöst in farbige Flecken und Pinselstriche, die aufgelockerte Malerei ist auf Fernwirkung berechnet, sie nimmt in einer neuen Weise die Schöpfungskraft des menschlichen Auges in Anspruch und stellt, wie durch ein Wunder, die Illusion der Bewegtheit her. Der Maler zieht die den Raum schaffenden Helligkeiten und Dunkelheiten als Farben nach vorn in die Fläche; während der Betrachter aber dieses Spiel des von der Farbe aufgesogenen Hell-Dunkels und der von der Farbe aufgelösten aber nicht vernichteten Zeichnung auf sich wirken läßt, beginnt ihm der Raum in einer neuen Weise zu leben. Die Malerei gerät ins Helle. Die Skala reicht nicht mehr vom hellsten bis zum tiefsten Ton, der Maler kommt mit einem geringeren Umfang aus. Das heißt: die Farbe schafft eine neue Bildökonomie; indem das Auge in Farben denkt, gewinnt die Komposition einen neuen Charakter. Sie wird beweglicher und ver-

HANS PURRMANN, DAMENBILDNIS

liert das architektonisch Feste, ohne doch an Ordnung zu verlieren, sie scheint unmittelbarer aus der Natur abgeleitet. Die Farbe komponiert. Die Schatten haben nicht in erster Linie logische Bedeutung, sondern sind koloristische Empfindungswerte, sie erscheinen nicht mehr nächtlich, sondern ganz taghaft. Auch tritt das Gegenständliche mehr zurück, ohne daß die innere Wirklichkeit darunter litte; die Gegenstände sind wie von ihrer materiellen Schwere befreit. Es tritt, mit einem Wort, durch die Erhebung der Farben zu einem der Zeichnung und Modellierung gleichwertigen Ausdrucksmittel, ein neuer Stil der Malerei ins Leben.

Man kann freilich nicht auf irgend ein beliebiges Bild Manets oder Renoirs, Monets oder Sisleys weisen, um diese Behauptung zu erhärten. Es ist für alle Meister des Impressionismus vielmehr bezeichnend, daß sie mehr oder weniger altmeisterlich, im Sinne der Akademie sogar begannen und daß in ihrer Lebensmitte dann eine Krisis eintrat, aus der sie mit gewandelter oder doch konsequent nun erst durchgeführter Natur- und Kunstanschauung hervorgingen. Der Manet der „Olympia", oder selbst noch des „Treibhauses" in der Nationalgalerie, ist ein anderer als der des „Landhauses in Rueil", der Monet der „Dame in Grün" ist anders als der der Themsebilder, der Renoir der „Diana als Jägerin" hat einen andern Stil als der des großen Familienbildes oder der Landschaft mit der Kastanie in der Nationalgalerie. Die Metamorphose besteht bei allen darin, daß

HANS PURRMANN, SCHWERTLILIEN

sich ihnen Hell und Dunkel in Farben verwandelt haben, daß die Zeichnung dabei aufgelockert worden ist, daß die Eigenfarben aufgehen in einer Gesamtfarbigkeit der Natur, und daß die Modellierung alle Schwere verliert. Die Farbe in der „Olympia“ und in den verwandten Bildern hat noch etwas Absolutes, in Manets späten Landschaften ist sie dagegen ganz relativ, sie kennzeichnet nicht mehr die Gegenstände, sondern erscheint wie ein Kleid des kosmischen Seins. Die Entwicklung geht stufenweise vor sich, etwa so wie Meier-Graefe es mit Bezug auf Renoir einmal schön ausgedrückt hat: „Renoir begann mit einer festen Form. Er öffnete sie, um Farbe hereinzulassen, und schloß sie wieder, um sie zu festigen. Das Verfahren wiederholt sich. Es gleicht dem ruhigen Atmen eines gesunden Körpers.“

In Deutschland ist es ähnlich gewesen. Zwar kann man Liebermann und Trübner nicht als Impressionisten im Sinne der Franzosen bezeichnen; dennoch ist auch in ihrem Lebenswerk der Punkt nachzuweisen, wo die altmeisterlich feste Form aufgeopfert wird zugunsten einer offeneren Form. Und es ist auch hier die Farbe, die den Wandel vollzieht. Man darf auch den späteren Liebermann freilich nicht einen Koloristen nennen, er ist und bleibt, als rechter Deutscher, eine Schwarzweißnatur. Innerhalb dieser nationalen Bestimmung aber hat auch er seine Malerei von einem gewissen Zeitpunkt ab wie ein Kolorist behandelt. Der Zeitpunkt ist bezeichnet, wenn man feststellt, wann er begann die Natur als Ganzes zu sehen statt in Teilen und diesen Eindruck einer Ganzheit intuitiv vor der Natur selbst darzustellen, wenn man feststellt, wann er aufhörte für seine Bilder genaue Detailstudien zu machen, und als das Publikum begann ihm kurzsichtig den Vorwurf zu machen, er sei ein Skizzist. Blickt man auf Trübner, so findet man den Zeitpunkt, wo aus dem Maler altmeisterlicher Tonigkeit ein Kolorist wurde, als er mit den saftig grünen Landschaften und der glühenden Fleischmalerei begann. Zwar ist er dabei bedenklich oft ins Vitriolblaue und Anilinrote geraten, er ist auch in die Farbe um ihrer Prächtigkeit willen verliebt gewesen; dennoch bezeichnet auch hier der Wandel einer persönlichen Anschauung einen Stilwandel der deutschen Malerei überhaupt. Die Farbe hat im Kunstwerk eine neue Funktion.

Der moderne Meister, der neben Renoir, aber in einer andern Weise, die Farbe als Ausdrucksmittel am höchsten hinaufgetrieben und ihr ungeahnte Wirkungsmöglichkeiten entlockt hat, ist Cézanne. Er hat einen Schatten zuweilen kaum dunkler gegeben als ein Licht, und doch rundet sich der Kopf, der Baum, die Frucht so plastisch wie bei einem mit Licht und Schatten hart modellierenden alten Meister. Er ist ein großer Entdecker neuer ausdrucksvoller Farbenintervalle. Man weiß wie Cézanne sich gemüht hat, die Farbennuancen zu treffen, die das Leben herstellen und die Bewegtheit imaginieren. Wie Flaubert stundenlang über ein bestimmtes Wort grübeln konnte, so hat Cézanne, zwischen Motiv und Malleinwand immer wieder hin und hergehend, um einzelne Farbtöne sich bemüht, und er hat lieber die Leinwand leer stehen lassen, als daß er sich mit dem Ungefähr begnügt hätte. Diese Arbeitsweise war aber nicht nur persönlich bestimmt, sie wird bis zu gewissen Graden die Arbeitsweise jedes Koloristen sein, der nicht die Tapete, sondern das Leben will. Der Erfolg wird zu einer Sache der persönlichen Sensibilität und künstlerischen Verantwortlichkeit. Der moderne Kolorist tritt, da alles neu gefunden

HANS PURRMANN, LANDSCHAFT AM BODENSEE

HANS PURRMANN, INTERIEUR

sein will, entweder als ein charaktervoller Ergründer auf, oder er sinkt gleich zum Dekorateur herab. Cézanne ist in diesem Sinn ein großer Ergründer, der neue Wahrheiten zur neuen Schönheit hinaufführt. Die Art wie er die Farbe empfindet und der Form verbindet, ist sakral, im Gegensatz zu der sinnlichen Anschauung Manets oder zu der herzlichen Verliebtheit Renoirs. Er hat die Farbe monumentalisiert und mit Abstraktion umkleidet; sie wird unter seiner Hand magisch. Doch bleibt sie streng am Natürlichen gebunden, sie ist Licht und Schatten, Reflex, Raum und Materie. Sie tritt in größeren Pinselzügen auf und hat mehr Festigkeit als bei den Impressionisten, weil sie mehr vom Licht unabhängig gemacht ist als dort. Wenn die Impressionisten die farbige Einheitlichkeit der Lichtnatur geschaffen haben, so hat Cézanne mit Hilfe der Farbe eine einheitliche Elementarnatur geschaffen. Als eine organische Verbundenheit tritt die Farbe hier und dort auf; doch ist die Anschauung des Organischen dort, wie gesagt, sinnlich betont, und hier sakral. Die künstlerische Verwunderung vor der Erscheinung ist bei Renoir

HANS PURRMANN, BLICK AUS DEM FENSTER

ein Entzücken, bei Cézanne ist sie nahezu ein Überwältigtsein. Darum hat man seinen Namen auch so oft neben dem Van Goghs genannt, der an diesem Erschrecken zugrunde gegangen ist Man kann die beiden Maler im tieferen Sinn aber kaum vergleichen. Der Holländer war eine der merkwürdigsten künstlerischen Persönlichkeiten der neuen Kunst, Cézanne ist ein Gesetzgeber. Die Farbe vor allem ist bei Cézanne etwas anderes als bei Van Gogh. Bei diesem tritt sie, wie bei den Expressionisten, symbolisch auf, sie erscheint ideenhaft, wirkt darum (darum!) dekorativ und ist mehr zwischen den Linien der kräftigen, holzschnittartigen Zeichnung. Sie wird Mittel zum Zweck, wo sie bei Cézanne reines Ausdrucksmittel eines optisch-seelischen Erlebnisses und ganz die Äußerungsform eines Malers ist. Van Gogh und die Expressionisten verwenden die Farbe entsprechend den seelischen Ausdruckswerten, — was die alten Meister auch schon getan haben — die in den Eigenfarben enthalten sind. Sie malen nicht eigentlich farbig, sondern sie kolorieren in einer neuen,

absichtsvollen Weise mit Lokalfarben. Mit der Entwicklung des Kolorismus haben sie — so geniale Züge auch in Van Goghs Malerei sind — nur nebenbei zu tun.

Vielleicht ist die Farbe bei Cézanne hier und da schon etwas überreizt. Darauf deutet der Umstand, daß zuweilen die Kontur zu Hilfe gerufen wird, um Farbflächen, die zu sehr auf einer Höhe liegen und verschiedenen Körpern angehören, gegeneinander abzugrenzen und so die allzusehr aufgelockerte Zeichnung etwas gewaltsam wieder herzustellen. In einem Bild Manets wäre solche Kontur eine unmögliche Stilwidrigkeit, ein Bild Renoirs würde davon in Fetzen gerissen werden. Bei Cézanne stören diese Konturen wenig, ein Beweis, wie abstrakt diese Malerei bei all ihrer sinnlichen Fülle, schon ist. Den Nachfolgern aber, die sich naturgemäß mehr an das begrifflich erfaßbare Abstrakte halten als an das Sinnliche, ist damit ein gefährlicher Weg gewiesen. Sie haben das Bestreben, sie müssen es wohl haben, die Farbe als Ausdrucksmittel noch weiter zu steigern und es — zu übersteigern. Und in dem Maße wie sie es tun, müssen sie versuchen etwas wie eine Harmonielehre der Farbe aufzustellen. Matisse hat in den Grenzen seines schönen Talents diese Arbeit am kräftigsten und lautersten geleistet. Sein Kolorismus, der bezeichnend Hand in Hand geht mit strengen Kompositionsbestrebungen, vermeidet ganz nun das Grau, das bei den Impressionisten und selbst bei Cézanne noch nicht völlig verschwunden ist, er besiegt absichtsvoll in jeder Weise das „Trübe" und entfernt aus dem Bild den Neutralton. Er malt mit dem reinen Pigment. Hatte sich der farbige Pinselstrich der Impressionisten bei Cézanne in breite Flecken verwandelt, so werden diese bei Matisse nun zu großen farbigen Flächen, die gegeneinander mit dunkeln oder hellen Konturen abgegrenzt werden. Eine gewisse Farbenmathematik wird sichtbar. Die Ordnung wird exakt, der Geschmack erscheint fast wissenschaftlich. Doch ist auch in dieser Abstraktion noch immer viel schöne Sinnlichkeit enthalten, weil Matisse nicht die Dekoration will, sondern das Leben. Die Farbe ist in die Hände eines Epigonen geraten, aber in die Hände eines meisterlichen. Die Farbe kehrt nun scheinbar auch hier, wie bei den Expressionisten, in einer neuen Weise zur Eigenfarbe zurück; doch ist gewissermaßen die Wirkung von Licht, Schatten und Reflex in die Eigenfarben hineingezogen worden, sie wird rein optisch bestimmt. Die Eigenfarbe wird gesteigert, sie wird zum Leuchten gebracht, sie erscheint wie beladen mit optischer Bedeutung. Matisse gibt eine Synthese der Eigenfarben und der Wirkungsfarben, er vereinigt Eindruck und Wissen. Sein Formalismus ist voller Empfindung. Bezeichnend für ihn ist die Vorliebe für Interieurwirkungen. Die Luft im geschlossenen Raum ist seiner ebensosehr ergründenden wie arrangierenden Phantasie am zuträglichsten, er braucht Kontraste, die die freie Natur nicht leicht bietet. Es ist auch bezeichnend, daß er ein Lehrer vieler Maler geworden ist, daß er überhaupt lehrhaft denkt. Und es ist endlich charakteristisch, daß er nicht dauernd bei seinen Bildern großen Formates bleibt, sondern immer wieder auch zurückkehrt zu mehr impressionistischen und gegenständlichen Darstellungen, daß er also das Bedürfnis fühlt dann und wann die eigene Grundsätzlichkeit zu durchbrechen. Er ist als Maler nicht mehr so natürlich einheitlich wie seine großen Vorgänger; er erstrebt höchste Einheitlichkeit, aber mit Absicht. Er ist ebenso kritisch wie produktiv; es drängt in ihm jede Empfindung ins Bewußtsein. Über das, was die großen Maler der letzten Jahrzehnte getan haben und über das, was er selbst tut, gibt er sich aufs genaueste Rechenschaft.

* * *

Diesen allgemeinen Ausführungen schließt sich nun eine Betrachtung der Kunst des deutschen Malers, dem dieser Versuch gewidmet ist, natürlich an. Hans Purrmann ist nicht nur zufällig mit Matisse eng verbunden gewesen, er ist ihm in manchem Wesenszug innerlich verwandt. Zwar tritt der Pfälzer in keiner Weise lehrend hervor, doch gibt er sich ebenso wie der Franzose aufs strengste Rechenschaft über die Bedingungen und Möglichkeiten seiner Kunst, über Art und Grad der Kunstwerke, die auf ihn wirken. Trotzdem er die Öffentlichkeit mehr meidet als sucht, nimmt er in Deutschland eine Stellung ein, die sich mit der Stellung Matisses in Paris wohl vergleichen läßt. Er ist etwas wie das Haupt einer unsichtbaren Schule, etwas wie ein Führer derer, die nach Liebermann, Trübner, Corinth und Slevogt gekommen sind und die die reine Malerei, die von Weltanschauungstendenzen nicht verwirrte Form

HANS PURRMANN, DAMENBILDNIS

und die lebendige Tradition wollen. Er wird von selbst zum Ersten seiner Genossen auf Grund des charaktervollen Ernstes, womit er arbeitet und eines Talentes, das er gründlicher als die Meisten ausgebildet hat. Er sucht nicht eine Rolle zu spielen, der Einfluß fällt ihm von selbst zu; er ist, nach seiner Rückkehr von Paris nach Deutschland bei Kriegsausbruch, in kurzer Zeit zu dem Ruf gekommen, den er heute genießt. Dabei hat sein Deutschtum in den Jahren, wo er neben Matisse arbeitete, nicht gelitten; es zeigt sich einmal mehr, daß sich das Nationale von selbst erhält und ausbildet, wenn nur die Arbeit wahrhaft sachlich getan wird.

Der heute Vierzigjährige hat als Sohn eines Stubenmalers das Handwerk seines Vaters erlernt. In den Sommermonaten hat er während seiner Lehrzeit praktisch gearbeitet, in den Wintermonaten hat er kunsthandwerklichen Unterricht genossen. Er hat dann einige Malversuche nach Stuck in München gesandt und ist von diesem daraufhin als Schüler angenommen worden. Doch konnte er bei Stuck nicht heimisch werden; er verstand es nicht, den Lehrer zufrieden zu stellen, er machte diesen vielmehr mit seiner Malweise so ungeduldig, daß Stuck äußerte, Purrmann verdürbe ihm die ganze Klasse und es wäre besser, wenn er wegginge. Diese Äußerung Stucks läßt darauf schließen, daß Purrmann schon damals auf die Kollegen einen starken Einfluß auszuüben verstand, ohne ihn eigentlich zu suchen, nur durch die kritische Klarheit und fast gewalttätige Unbedingtheit seines Wesens. Er entschloß sich, die Stuckklasse zu verlassen und

malte den letzten Akt, ohne auf des Lehrers Rat zu hören, wie er wollte. Als Stuck die Arbeit dann sah, war er wieder überrascht und bat Purrmann, zu bleiben. Aber es wollte nicht gehen. Von seiner Heimat aus bewarb Purrmann sich, zugleich mit Weißgerber, der ebenfalls Stuckschüler war, und mit Willy Geiger um den Schackpreis. Geiger erhielt den Preis. Am selben Tage aber, als Purrmann von diesem Mißerfolg in München erfuhr, kam der damals studierende Kunsthistoriker Rintelen zu ihm und erzählte, Karl Voll habe im Kolleg gesagt, er hätte heute in der Presse einem jungen Künstler ein Kränzlein gewunden auf Grund der ausgestellten Bewerbungsarbeiten und er habe dann Purrmanns Namen genannt. Daraufhin machte Purrmann einen Besuch bei Karl Voll und dieser riet, sich mit Paul Cassirer in Verbindung zu setzen. Der junge Maler sandte nun seine Arbeiten nach Berlin und es wurden nach einiger Zeit ein paar Bilder in der Berliner Sezession ausgestellt und zum Teil auch verkauft. Mit den Mitteln dieser Verkäufe fuhr Purrmann nach Paris. Dort lernte er in einer amerikanischen Familie Matisse kennen und trat zu ihm in Beziehungen, bevor dieser schon Bilder von ihm gesehen hatte. Als Matisse dann in derselben Familie später Arbeiten Purrmanns kennen lernte, wurde eine engere Verbindung geschlossen und die beiden Künstler arbeiteten bis zum Kriegsausbruch zusammen.

Was Purrmann zu Matisse hinzog, war wohl dessen edler und reiner Drang, sich Klarheit zu verschaffen und die freie Klugheit, womit es geschah. Auch der Deutsche hatte von vornherein eine tiefe Abneigung gegen alles Unklare, Unlautere und nur halb Begriffene, und er wünschte nichts sehnlicher, als diesen Instinkt für das künstlerisch Rechtschaffene in Arbeitsgrundsätze zu verwandeln. Geist und Gewissen, das sind die beiden Pole seiner Natur. Zudem wollte er empfindungsmäßig dahin, wo Matisse schon stand. Er war, so kann man sagen, ein Nachfolger Renoirs bevor er dessen Malerei kannte, er war im Instinkt Kolorist, obwohl er in der Münchener Atelieratmosphäre herangewachsen war, ziemlich abgeschnitten vom Atem der modernen Kunst, so daß er selbst Bilder von Liebermann erst verhältnismäßig spät kennen lernte. Nicht zufällig ist er auch nach Paris gekommen. Es war ihm bestimmt, ein Schüler der Franzosen mehr als der Deutschen zu werden und den französischen Kolorismus so zu verarbeiten, wie andere vor ihm die Kunst Millets, Courbets, Manets verarbeitet und übertragen haben. Darum ist er notwendig auch einer der Begründer jenes Kreises deutscher Maler geworden, die in Paris im Café du dôme zusammenkamen. Diese Maler wollten fast alle Ähnliches; sie wollten gute Söhne der Tradition sein, es war in ihrem Kreis die große literarische Geste verpönt, dafür sprach man um so ernster vom Handwerk und vom Können. Man begegnete sich in der Verehrung für Renoir und Cézanne. Die Maler dieses Kreises, denen Ahlers-Hestermann hier die Geschichte geschrieben hat (Jahrgang XVI, S. 369 u. ff.), sind 1914 nach Deutschland zurückgekehrt und nehmen nun, soweit der Krieg sie verschont hat, im deutschen Kunstleben einen bestimmten Platz ein. An der Spitze dieser durch nichts als durch die reinliche Kunstgesinnung verbundenen Gruppe steht Purrmann. Nicht durch die Wahl seiner Genossen oder weil er Führerehrgeiz hätte, sondern kraft seines Talents, seiner Unbedingtheit, weil er das, was die deutschen Künstler im Café du dôme zusammengeführt hat, am reinsten zum Ausdruck bringt, weil bei ihm zur kritischen Einsicht und zum kultivierten Geschmack am stärksten eine vorwärtsdrängende Kraft hinzukommt, und weil er der freieste und strengste Ordner der überlieferten Kunstwerte ist.

Purrmanns Malen ist ein angestrengter Kampf um die Verwirklichung seiner künstlerischen Intentionen. Er will, wie jeder rechte Maler, das Leben wiedergeben, so stark und unmittelbar, wie er es empfindet. Das Problem, das ihn beschäftigt, ist: wie kann ich meine Empfindung vom Leben in Kunstformen fassen, die die Kraft haben, dieselben Gefühle im Betrachter wieder zu erwecken, so daß er gar nicht ausweichen kann. Daß es ein Problem für ihn ist, merkt man jedem Bild an. Die Realisierung findet nicht mit instinktiver Sicherheit und Leichtigkeit statt, wie bei Manet oder Renoir; sie kostet vielmehr einen Kampf. Selbst die freie Leichtigkeit der Skizze ist wohl ein Kind der Sorge. Die Mühe ist um so größer, weil Talent und Einsicht Purrmann bestimmt haben als vornehmstes Ausdrucksmittel die Farbe zu wählen und als im Koloristischen schlechterdings fast alles jedesmal neu gefunden werden muß, als das Gelingen und Mißlingen hier mehr als anderswo

eine Sache der persönlichen Gestaltungskraft ist. Es gehört viel Frische und Unbefangenheit dazu, die Natur so in Farbenwerten zu sehen, wie Purrmann sie sehen will; der Künstler darf nicht im Geringsten müde sein und einem konventionell gegenständlichen Sehen verfallen, wenn es ihm bringt die Unbefangenheit auf, alle Farben gewissermaßen zu entgegenständlichen, sie zu entlichten und zu entschatten, so daß jene farbige Essenz zurückbleibt, die nicht Eigenfarbe, aber auch nicht atmosphärische Farbe ist, sondern Ergebnis einer Phantasietätigkeit, zugleich optisch,

HANS PURRMANN, RÜCKENAKT

gelingen soll, alle Farben der Natur ständig zu sehen, wie es dem Laien nur ausnahmsweise gelingt, in einer Mondscheinnacht etwa, wenn der helle Ton eines Daches für einen Wasserspiegel gehalten wird. Das Wissen um die Art der Gegenstände, um die Art des Lichts oder des Schattens usw., erschwert es ungemein, die Farben rein und richtig zu sehen; nur der koloristisch begabte Künstler wesenhaft und dichterisch. Lebendigste Anschauungskraft und freieste Übertragungskraft müssen eng zusammengehen, um dieses Resultat zu erzielen, sie müssen sein wie das Ein- und Ausatmen des Lebensgefühls. Mit ungemeiner Folgerichtigkeit und malerischen Kühnheit vermeidet Purrmann, indem ihm alles zur Farbe wird, die Naturnachahmung, ohne dabei ins Ideenhafte und Ab-

HANS PURRMANN, SEEUFER

strakte zu verfallen; er versteht alles ins Musikalische zu wenden und weiß die Natur in Gleichnissen zu geben, ohne den Boden der Wirklichkeit leichtsinnig zu verlassen. Kein Maler seiner Generation vermag präziser das zu tun, was Stuck meinte, als er einst zu diesem Schüler sagte: „Sie verstehen die Wirkung festzustellen". Das schließt aber nicht aus, daß der Kampf um die Realisierung manches Mal nicht zu Ende geführt werden kann. Man ist vor Purrmanns Bildern versucht zu sagen, er wolle vielleicht zu sehr die reine Kunst, er fürchte sich zu sehr vor den Imitationen, er übersteigere die Farbe zuweilen und stilisiere sie mehr als die Zeichnung. Man kann seiner Kunst als Motto auf dem Weg geben, was Flaubert einmal gesagt hat: „Warum besteht eine notwendige Beziehung zwischen dem richtigen und dem musikalischen Wort? Warum kommt man immer auf einen Vers hinaus, wenn man seine Gedanken zu sehr zusammendrängt? Das Gesetz des Wohlklanges regiert also die Gefühle und die Bilder? Und was als das Äußere erscheint, ist gerade das Innere?" — Empfindungen zusammendrängen, das ist eine herrliche Kunstregel, aber auch eine, die die allerhöchsten Forderungen in sich schließt. Purrmann stellt an sich selbst diese höchsten Forderungen und — fordert manchmal vielleicht zu viel. Damit hängt auch zusammen, daß er seine Bilder oft zu weit treiben, daß er sie zu gut machen will und dabei ins Mühsame gerät. Und noch etwas hängt damit zusammen: bei solcher Arbeitsweise muß in dem Augenblick, wo das aus dem Vollen gestaltende Gefühl erlahmt, ein anderes Kriterium einsetzen; und das kann dann nur der Geschmack sein. Nichts ist Purrmann weniger als ein Geschmäckler, sein Geschmack ist ganz männlich und ausdrucksvoll, ist nicht eine Sache der Reizsamkeit, sondern etwas sehr Innerliches, es ist verhaltenes Gefühl darin, dieser Geschmack arrangiert nicht, sondern komponiert; dennoch wird das Geschmackliche bis zum Artistischen betont, wo das Gefühl müde geworden ist. Das Leben erscheint dann durch Kultur ersetzt. Man denke auch hier an Flaubert und man wird verstehen,

wie es gemeint ist. Die Folge ist dann, daß die Bilder ein wenig wie Experimente wirken. Hinter der leichten und gefälligen Ordnung, hinter der funkelnden Schönheit der Oberfläche sieht man die formale Absicht. Darum begegnet man so oft bei ihm auch dem Stilleben und dem Interieur, Motiven, die aufgebaut werden können, wie das koloristische Begehren es will. Es erhebt Purrmann über die meisten malenden Zeitgenossen, daß es ihm ziemlich gleichgültig ist, ob man in seinen Bildern geistigen Gehalt findet, daß er vertraut, seelische Bedeutung werde ganz von selbst dort sein, wo gute Form ist, daß ein Loch in der Bildfläche ihm abscheulicher erscheint als das, was andere Ideenarmut nennen, und daß der Sinn der Bildform ihm aufgegangen ist, weil er die wichtigste Fähigkeit des Malers sein eigen nennt: immer ein Ganzes der Natur zu sehen, immer dieses Ganze darzustellen und in jedem Stadium der Arbeit darum fertig zu sein. Doch spürt man auch, daß Purrmann mit dieser Gesinnung fast allein steht, daß er ganz auf sich selbst angewiesen ist, tasten muß und zuviel zu bewältigen hat. Dieses mag Schuld sein, daß es der Malerei Purrmanns zuweilen an Stabilität fehlt. Man vermißt etwas von jener Konsistenz, die selbst noch die aufgelöstesten Bilder Renoirs haben. Auch kann es Purrmann im Drange der koloristischen Differenzierung geschehen, daß er in einem Gesicht ein Auge anders sieht als einen Mund, und daß er harte dunkle Konturlinien benutzen muß, um unklare Stellen zu verdeutlichen. Diese Schwächen verraten zumeist die Photographien. Sie geben merkwürdig falsch die Einheitlichkeit und Schönheit der Oberflächen wieder. Zum teil liegt es daran, daß sich Farben nicht photographieren lassen, zum teil aber liegt es auch an einer gewissen Ungleichmäßigkeit der Anschauung und Darstellung.

HANS PURRMANN, BLUMENVASE

Die Bilder Purrmanns leuchten wie Schmuckstücke. Aber es leuchtet immer auch die Natur aus ihnen. Es ist als hätte jedes Bild sich zum Ziel gesetzt zu beweisen, daß Schönheit und Wahrheit nicht zweierlei sind. Diese Malerei ist freudig und reich, sie berührt zuweilen das Großartige und ist in keinem Zug schwächlich empfindsam. Das Heitere ist mit strengem Sinn gestaltet. Und es ist so sehr ein Äußerstes an Wirkung erstrebt, daß nicht immer ganz der Punkt vermieden ist,

wo die Farbigkeit zur Buntheit wird. Doch weiß Purrmann mit sicherem Gefühl jene Gefahr zu vermeiden, der ein anderer deutscher Matisseschüler verfallen ist: er gerät nie ins Tapetenhafte. Weil es das Leben will, will er auch den Raum. Purrmanns Zeichnung erinnert ein wenig an Degas und durch diesen hindurch an Ingres. Er deutet die Erscheinungen am besten, wenn er andeutet; wenn er, wie in manchem Bildnis, zeichnend ausführlicher wird, so erinnert er an beste französische Akademie. Prachtvoll ist immer die Oberfläche, einerlei ob er nur wie aquarellierend andeutet, oder ob er seine Bilder bis zum letzten führt. Das geistreich gefällige und doch fest gefügte Gewebe von Pinselstrichen erinnert an das edle Handwerk alter Meister. Kein anderer deutscher Maler dieser Generation hat so viel Kultur der Technik; bei keinem andern könnte man das Bild bis auf einen Quadratdezimeter zudecken und mit so viel Sicherheit aus diesem Stückchen bemalter Leinwand ohne gegenständlichen Sinn schließen, daß man es mit dem Bild eines Talents und eines bedeutenden Könners zu tun hat.

Die Intelligenz ist beim Künstler in Verruf gekommen. Die jungen deutschen Maler meinen, alles sei mit dem Wollen und dem Instinkt getan, sie ahnen nicht die Weisheit der Meister und wissen nicht, wie genau diese sich Rechenschaft gegeben haben. Purrmann berichtigt durch seine Art zu arbeiten diesen wohlfeilen Irrtum. Er weist darauf hin, daß ein Kunstwerk ein Organismus ist, daß es Bildgesetze gibt, die nicht ungestraft vernachlässigt werden und daß sich Gefühl garnicht anders als durch reine Form ausdrücken läßt. Für Purrmann ist die Form eine Kraft. Und auf Kräfte allein kommt es an, sie sind an sich sittlich. Wie sehr die formenstrenge Arbeitsweise Purrmanns eine sittliche Tat ist, wird klar, wenn man die Stellung betrachtet, die dieser Maler in der neuen deutschen Kunst einnimmt. Es weist sein Stil auf die wie es scheint allein noch lebendige Bewegungsmöglichkeit unserer Malerei, und er hat diesen notwendigen Formenwandel der Malerei in einer sehr persönlichen Weise zur Schicksalsfrage seines Talents gemacht. Mit bewunderungswürdiger Folgerichtigkeit, Gewissenhaftigkeit und Darstellungskraft hat dieser klügste und — bei sich selbst beginnend — anspruchsvollste unserer neueren Maler die Verantwortung für die Entwicklung der Malerei auf sich genommen. Mit Meisterernst gleicht er in der Stille aus, was die Leichtfertigkeit begabter, doch niemals ausreifender Lehrlinge verdirbt. Die Arbeitsweise ist vorbildlich durch ihre Sachlichkeit; sie macht es, daß Purrmann, unter hundert falschen Propheten lebend, wie das Leben gewordene Gewissen der Zeit wirkt.

HANS PURRMANN, LANDSCHAFT

DIE NEUE TRIBUNA ITALIENISCHER KUNST IN DER „GRANDE GALERIE“ DES LOUVRE

IM SCHATTEN POUSSINS

VON

OTTO GRAUTOFF

Ich stand wieder im Louvrehof. Gedrückter als früher. Der unermeßliche Reichtum, den Paris auch in dieser Zeit der Not an Eßwaren, an Kleidern, an fröhlichem Tand zur Schau stellt, hatte mir die deutsche Niederlage schmerzhaft sinnfällig gemacht. Das Echo von Haß und Deutschenhetze klang mir noch in den Ohren. Aber der lastende Druck unseres deutschen Schicksals hob sich, die Seele wurde freier, heiterer und glückvoller, während meine Augen die klare, gemessene Gliederung der Fassade abtasten und sich in den reichen Schmuck der Architektur hineinfühlen. Über der edlen Würde dieser grauen Steinmassen wölbt sich der blaue Himmel. Ich habe mich zurückgefunden in die Stimmung, die ich oft an heißen Sommertagen im Louvrehofe erlebte. Langsam steige ich die steinerne Wandeltreppe hinan. Ist es ein Traum? Alles ist wie sonst. Oben kommt man atemlos an. Vor mir liegt wieder der lange, halbdunkle, kühle Gang, an dessen Ende der Diener sitzt. Ich lasse mich melden. Alles wie sonst. Ich werde in ein Zimmer

Die Abbildungen aus dem Louvre wurden mir in liebenswürdiger Weise zur Verfügung gestellt. Ich spreche Jean Guiffrey auch an dieser Stelle meinen Dank aus.

NEUORDNUNG DER ITALIENISCHEN RENAISSANCEMALEREI IN DER „GRANDE GALERIE“ DES LOUVRE

geführt, das mir bekannt ist. Zwei Herren empfangen mich. Zwei Herren, die ich kannte, die mich wieder erkennen. Es ist alles wie sonst. Sie begrüßen mich. Das Gesprächsthema ist Poussin. Mir werden freundliche Worte über mein Poussinwerk gesagt. Ich sehe die beiden Bände irgendwo liegen. Ich kann wohl sagen, daß mir das Freude macht. Ich habe fünf Jahre im Dienste des größten französischen Malers gestanden, und Franzosen danken mir dafür. Jean Guiffrey tritt ein. Er ist ein wenig stärker geworden und trägt eine schwarz umränderte Hornbrille. Wir sprechen über die Neuordnung der Galerie. Nachher werden mir die noch nicht öffentlich zugänglichen Säle des 17. und 18. Jahrhunderts gezeigt. Paul Jamot führt mich durch diesen Tempel der französischen Malerei, in dem ich jahrelang täglich ein- und ausgegangen bin. Wir sprechen über den Stammvater der modernen französischen Kunst. Beim Abschied höre ich die Worte: „Ich war glücklich, daß ich mit Ihnen über ein Thema sprechen konnte, das wir beide gleichmäßig lieben.“ Es ist alles wie sonst. Nur die verhaltene Melancholie dieser Worte hat mir wieder zum Bewußtsein gebracht, daß zwischen damals und jetzt die große Weltkatastrophe liegt.

In Poussins Schatten haben alle meine Begegnungen stattgefunden. Poussins Geist beschirmte mich auf meinen Wegen. Diese Gewißheit hat meinen an schmerzlichen Eindrücken reichen Aufenthalt verklärt. Durch ein Gespräch über Poussin kam jeder Franzose über die Peinlichkeit der ersten Begegnung hinweg.

Natürlich hätte ich im Poussinsaale mich gerne verweilender Betrachtung hingegeben; aber ich mußte schon zufrieden sein mit diesem Rundgang zu zweien.

Die beiden Säle des 17. und 18. Jahrhunderts sind, wie alle übrigen Teile, völlig umgestaltet. Die riesenhaften Räume wirkten bis dahin kalt, frostig und öde. Dieser Eindruck ist dadurch aufgehoben, daß zweimal zwei Zwischenwände eingefügt worden sind. Die Wandbespannung ist rot geblieben. Das ließ sich nicht ändern, weil ein Zusammenklang mit der goldenen Decke gefunden werden mußte. Es ist alles vermieden worden, um den Besucher zu ermüden. Die vier Jahreszeiten von Poussin hängen nicht mehr nebeneinander, sondern einander gegenüber. Apollo und Daphne sind auf einer der Seitenwände in bessere Beleuchtung gerückt. Es ist in beiden Sälen dauernd für Abwechslung gesorgt, und gleichzeitig ist eine gewisse Symmetrie erzielt. Einige Bilder des 17. und 18. Jahrhunderts sind aus den Magazinen hervorgeholt, andere sind aus den Sälen entfernt. Die religiösen Gemälde von Eustache Lesueur sind im Sinne ihrer ehemaligen Bestimmung wirkungsvoll zwischen den weißen Säulen im Treppenhause des Escalier Mollien untergebracht worden.

Schon vor dem Kriege hat die jüngere Generation der Konservatoren des Louvre die Aufmerksamkeit der europäischen Kunstwelt auf sich gezogen. In Louis Demonts, Jean Guiffrey, Paul Jamot, Paul Vitry u. a. wuchs ein Geschlecht von Museumsbeamten heran, das, in Parallele zu der übrigen

Erneuerung des geistigen Frankreichs, sich in mancher Beziehung der voraufgehenden Generation überlegen erwies. Nicht nur gründliche Fachausbildung zeichnet diese Jüngeren aus, sondern auch ein auf vielfältigen Reisen geweiteter Blick. Alle diese Herren sind im schönsten Sinne des Wortes Männer von Welt und Bildung. Es bleibt das Verdienst des großzügigen Organisators André Michel, daß er alle diese Kräfte erkannte und um seumsleiter in Boston gelernt hat, was die anderen auf vielfältigen Reisen durch Deutschland, Österreich und Rußland an Erfahrungen und Anregungen gesammelt haben, ist seit Kriegsende im größten Museum der Welt schnell und entschieden verwirklicht worden.

Gewiß, das Gebäude des Louvre konnte und durfte nicht angetastet werden. Die „grande galerie" ließ sich nicht ändern; die Apollogalerie ist

NEUORDNUNG DES SAALS ALTITALIENISCHER MEISTER IM LOUVRE

sich sammelte. Man möchte an ein gütiges Schicksal glauben, daß der tüchtigste und rührigste Museumsbeamte, Jean Guiffrey, kurz vor dem Kriege von Boston an den Louvre zurück nach Paris kehrte. Der Krieg stellte den Konservatoren Aufgaben, wie sie in der Geschichte einzig dastehen. Auf die Kriegsperiode soll hier nicht noch einmal zurückgegriffen werden. Ein Gutes hat die Weltkatastrophe gebracht. Sie hat dieser Generation die Möglichkeit gegeben, ihren Tatendurst, ihr kunsthistorisches Wissen, ihre musealen Absichten gründlich zu verwirklichen. Was Jean Guiffrey als Mu-

geblieben. Aber, wer die Gemäldesammlung des Louvre früher gekannt hat, wird doch den Eindruck gewinnen, daß die Neuordnung der Bilderabteilung einer völligen Umwandlung gleichkommt.

Diese Neuordnung war dringend nötig. Seit 1815 und 1849 ist grundsätzlich in der Galerie wenig geändert worden. Die Umformung von 1900, die den großen Rubenssaal mit dem Bilderzyklus der Maria von Medici brachte, beschränkte sich nur auf Teile der Sammlung. Die ganze Ausräumung des Louvre während des Krieges gab erst die Möglichkeit einer vollständigen Neuordnung. Die Arbeit

ist in verhältnismäßig kurzer Zeit geschehen. Paul Jamot hat einmal in berechtigtem Stolz darauf hingewiesen, daß die National Gallery und die Wallace collection in London noch geschlossen waren, als schon zwei Drittel der Louvresäle in neuer Gestalt dem Publikum zugänglich waren. Von Mitte Dezember 1918 bis Januar 1919 erfolgte der Rücktransport der geborgenen Kunstwerke. Am 10. Februar 1919 wurden die Neuerwerbungen des Louvre in der salle Lacaze öffentlich ausgestellt. Am 16. Januar 1920 wurden die Apollogalerie, der Salon Carré und die große Galerie durch den Präsidenten der französischen Republik feierlich eröffnet.

Die wesentlichste Umwandlung geschah im Salon Carré. Veroneses Hochzeit von Kana, die ihres Umfanges wegen während des Krieges nicht abtransportiert werden konnte, ist das Hauptbild dieses Raumes geblieben. Um im Salon Carré eine ideelle und formale Einheit zu schaffen, ist in rhythmischer Gliederung in diesem Saale die Malerei der späteren italienischen Kunst gruppiert worden: Veronese, das Gastmahl bei Simeon, die Jünger in Emmaus, Susanna im Bade, Jupiter bestraft die Verbrechen, Markus belohnt die Tugenden; Tizian, die Jünger in Emmaus, die Grablegung, die Dornenkrönung; Correggio, Antiope; Tintoretto, Susanna im Bade, ferner eine Reihe Bilder von Giulio Romano, Barocci, Guido Reni, Guerchino und Annibale Carracci. Die Renaissance ist nur durch Raphaels Erzengel Michael und heilige Familie vertreten, die sich in ihren großen Proportionen gut in dies großfigurige Ensemble einfügen. Mit diesen Werken ist im Salon Carré die italienische Malerei glorifiziert worden.

Um die Einförmigkeit der salle des sept mètres und der großen Galerie zu überwinden, sind in gewissen Zwischenräumen antike Säulen eingefügt worden, durch die eine rhythmische Gliederung der Säle ermöglicht worden ist.

In der Mitte der großen Galerie teilen vier Gruppen von je zwei antiken Säulen einen Raum ab, der nach dem Vorbild von Florenz als Tribuna eingerichtet ist Den Hauptplatz der Wand nimmt die Mona Lisa ein. Zu beiden Seiten dieses berühmtesten Werkes des Louvre sind einreihig mit breitem Zwischenraum Gemälde von Correggio, Giorgione, Raphael und Lionardo gruppiert: das Konzert im Freien, die Eheschließung der heiligen Katharina, das Bildnis Franz I., das Bildnis der Johanna von Aragon und andere mehr. Vor den Säulen, die diesen Raum noch einmal teilen, haben die florentiner Büste eines jungen Mädchens und die aus der Sammlung von Gustave Dreyfus neu erworbene Büste des Diotisalvi Neroni von Mino da Fiesole Platz gefunden.

Was die Neuerwerbungen des Louvre anbetrifft, so war es mir leider nicht mehr vergönnt, die Gesamtausstellung in der Salle Lacaze zusammen zu sehen. Sie war bereits geschlossen. Die einzelnen Gegenstände waren schon in die verschiedenen Abteilungen eingereiht worden. Für jene Ausstellung ist im vorigen Jahre ein Katalog erschienen, der 317 Nummern und 30 Abbildungen umfaßt.

Die Ankäufe des Louvre sind, wie immer, der Zahl nach gering. Aber die Stiftungen und Vermächtnisse sind ziffernmäßig so außerordentlich groß, daß sie zur Errichtung eines neuen Museums ausreichen würden. Der Louvre braucht ja nicht zu kaufen, wie deutsche Museen es müssen; ihm fließt der Reichtum zu. Nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ. Eines der Hauptstücke der plastischen Abteilung ist der edle Jünglingskopf vom Parthenonfries, den Louise de Coulonche 1916 zum Andenken an ihren Vater stiftete. Im ganzen wurden der Abteilung der griechischen und römischen Altertümer siebzehn Stücke zugeführt, fast alles Funde und Ausgrabungen aus den Kriegsjahren. Die ägyptische Abteilung erhielt einen Zuwachs von 22 Nummern, die Abteilung orientalischer Altertümer und antiker Keramik 31 Nummern. Die mittelalterliche und Renaissanceskulpturensammlung wuchs um 8 Gegenstände. Die orientalischen Abteilungen wurden um etwa 60 Stücke vermehrt. 70 Gemälde und 80 Handzeichnungen gingen während der Kriegsjahre in den Besitz des Louvre über.

Ein merkwürdiges Bild ist die Badeszene aus dem Besitz des Baron Schlichting, die dem Nicolas Maes zugeschrieben wird. Ein warmes, goldiges Licht liegt auf den Körpern der Knaben. Sie heben sich leuchtend von dem neutralen Hintergrund ab. Die wenigen Farben, das einfache Motiv in schlichter Auffassung sind für die Art dieses Rembrandtschülers charakteristisch. In der gleichen Sammlung Schlichting findet sich ein schönes Bild von Rubens: „Jupiter und Ixion.“ Allein die neuen Bilder der holländischen und niederländischen Schule stehen zurück hinter dem Zuwachs, den die französische Kunst erfahren hat. Unter den älteren Neuerwerbungen ist die Bauernfamilie von Le Nain aus dem Ver-

LENAIN, BAUERNFAMILIE. LOUVRE

AUS DEM NACHLASS PERNOLET, 1915 ERWORBEN

mächtnis Pernolet das bedeutendste — 1,13×1,59 — nicht nur dem Format nach, sondern auch, was den Zustand und die Qualität betrifft. Wenn auch der Louvre schon diese drei Brüder gut vertrat, so ist diese Neuerwerbung doch eine Bereicherung. Die tiefe Saftigkeit der Farben, die schlichte Auffassung geben eine gute Vorstellung von der Malerei, wie sie im 17. Jahrhundert in Nordfrankreich herrschte, unberührt von der großen Geste des Richelieuschen Paris. Aus der Sammlung Heseltine wurden 1918 siebzehn Zeichnungen von Claude Lorrain durch die Société des amis du Louvre erworben, von denen hier die schönste nachgebildet wird. Während die Gebrüder Lenain in kleinstädtischer Beschränktheit die ursprüngliche malerische Begabung der Franzosen noch ein wenig unbeholfen und ohne jedes Pathos zum Ausdruck brachten, weitete sich der Geist Poussins und Claude Lorrains im Anblick der römischen Campagna. Dieser Sonnenuntergang des Lothringer Meisters läßt die Größe der Naturauffassung erkennen, die die römischen Franzosen in die Malerei ihres Landes eingeführt haben. „Die Zeiten, in denen Poussin und Claude den Franzosen als Vorbild dienten," sagte Paul Jamot, als er mich führte, „sind immer glücklich für unsere Kunst gewesen." Zwei Bilder des Nicolas Poussin, die mir bisher fremd waren, sind mir im Laufe meines kurzen Aufenthaltes in Paris bekannt geworden. Das eine wird demnächst in Frankreich veröffentlicht werden. Ich hoffe beide gelegentlich auch den deutschen Verehrern des Meisters in Abbildungen unterbreiten zu können.

Das Schwergewicht der Neuerwerbungen des Louvre liegt aber nicht auf dem siebzehnten Jahrhundert. Es ist unmöglich auf alles näher einzugehen, was im Laufe der schlimmen Jahre, die uns vom Louvre fernhielten, aus dem achtzehnten Jahrhundert erworben ist. Es möge genügen einige Namen und Titel zu nennen: Boucher, die Odaliske und ein Bildnis der Pompadour, beides in der Sammlung Schlichting, Chardin, der Souffleur, ausgestellt im Salon 1737 aus dem Vermächtnis Paul Bureau 1915, zwei Bilder von Fragonard in der Sammlung Schlichting, zwei Bilder von Greuze.

Bedeutend ist der Zuwachs an Bildern des neunzehnten Jahrhunderts. Fast alle großen Meister dieser ruhmreichen Zeit sind mit Hauptwerken vertreten. Allen Gemälden voran ist das Atelier von Gustave Courbet zu nennen, das im Katalog der Neuerwerbungen noch nicht genannt worden ist. Ich habe das Original nicht gesehen. Es war noch nicht ausgestellt, und ich durfte bei meinem ersten Besuch durch vielerlei Bitten und Wünsche nicht aufdringlich werden. Allein, die Louvreverwaltung hat mir auch von diesem Bilde eine schöne Photographie leihweise zur Verfügung gestellt, sodaß das bedeutende Werk den deutschen Verehrern des Meisters in einer guten Wiedergabe bekanntgegeben werden kann.

Wenige Tage, bevor ich nach Paris reiste, sah ich bei den Berliner Kunsthändlern Wallerstein-Goldschmidt eine schöne Landschaft Dughets, die eine lehrreiche Parallele zu Courbet darstellt. Seltsam, daß selbst dieser urwüchsige Bauernsohn aus dem Jura im gewissen Sinne unter die Botmäßigkeit des großen, französischen Klassikers geriet: die Toneinheit, das Herausglühen der Akzente aus dieser Einheit, die sinnliche Linienführung in dem weiblichen Modell, das herabgeglittene Gewand in Zeichnung und Lichtführung sind Motive, die auch das „Atelier" in eine, wenn auch nur lose Beziehung zu Poussin setzen.

Durch Poussin ist der gesamten französischen Malerei schon über zwei Jahrhunderte lang der Charakter einer einheitlichen Familiengattung gegeben. An jedem Meister läßt sich die Abstammung von dem großen Ahnherrn irgendwie erkennen. Alle französischen Maler stehen untereinander in verwandtschaftlichen Beziehungen. Das macht die Geschichte dieser Kunst bedeutend. Als ich bei Durand-Ruel eintrat, glaubte ich von ferne sonderbare Frühwerke von Renoir zu erkennen. Es waren, wie ich beim Näherkommen entdeckte, die großfigurigen Jahreszeiten von Millet von 1865 und 1872, je eine sinnende Gestalt in einer Landschaft. Hing im Hintergrund eine Piètà von Delacroix? Nein, es war Puvis de Chavannes. Es handelt sich nicht darum, daß das Auge nicht gleich die Handschrift des Meisters erkennt. Einzelnen mag dieses Erlebnis als unwesentlich oder als ein Zeichen der Unbegabtheit des Betrachters erscheinen. Die Wissenden werden mich verstehen.

Und wenn ich hier das „Appartement du comte de Mornay" von Eugène Delacroix abbilde, das der Louvre aus der Sammlung Edgar Degas im März 1918 erwarb, so frage ich, ob gleich ein Jeder dieses Bild als ein Werk des großen Romantikers angesprochen haben würde. Die Verkettung aller

DELACROIX, DAS ZIMMER DES GRAFEN DE MORNAY

AUS DER SAMMLUNG DEGAS 1918 FÜR DEN LOUVRE ERWORBEN

NICOLAS MAES, BADENDE KNABEN. LOUVRE

VERMÄCHTNIS DES BARON SCHLICHTING

französischen Maler mit einander, die Bruderschaft Aller unterscheidet die Franzosen von den Deutschen und erfüllt uns Deutsche zuweilen mit Neid und Schwermut. Es ist so hart immer nur „Werdende“ zu sein, immer nur Anregungen auszustreuen und zuschauen zu müssen, wie Andere diese Anregungen zu jener Vollendung treiben, die uns nun einmal auf Erden als die vollkommene gilt.

Weil der Louvre so viel, so unendlich viel von dieser „Vollkommenheit“ enthält, erscheint er mir als ein Tempel, in dem ich nicht nur aus innerem Drang häufig meine Andacht verrichtete, indem ich hoffe, ein ganz klein wenig besser geworden zu sein.

Wenn man nun aber als Reisender, gehetzt und geplagt von traurigen Pflichten, den Louvre eilenden Schrittes durchmißt, bestürmen den Besucher doch noch andere Gedanken. Ich habe die Anerkennung, die die Museumsbeamten verdienen, ausgesprochen. Sie leisten das Beste, das Menschen an dieser Stelle leisten können; aber man vermag sich von folgenden Erwägungen nicht ganz zu befreien. Eigentlich ist und bleibt ein solches Museum doch ein Monstrum. Zwei oder drei Stunden genügen kaum, um es flüchtig zu durchschreiten. Bei einem solchen Rundgang kann nicht viel in der Erinnerung haften. Ich habe den ganzen Schatz, den der Louvre birgt, nicht einmal in zehn Jahren bewältigt. Wie soll das werden, etwa in ein- oder zweihundert Jahren, wenn dieses Riesenmuseum weiterhin alle fünf Jahre um dreihundert Nummern wächst? Der Kunstbesitz von Paris ist unermeßlich. Die Zahl der Museen wird unaufhörlich vermehrt. Aber sieht man selbst davon ab, so könnte man schon mit allem, was der Kunsthandel umschließt, unsre Riesenmuseen füllen. Daß Durand-Ruel, Vollard, Bernheim Jeune u. a. viele Bilder von Pissaro, Boudin, Lépine, Michel usw. verborgen halten, ist bekannt. Druet, Blot, Rosenberg, Veel und Vildrac haben Keller und Boden gefüllt mit modernen Bildern. Aber nicht nur das. Was bei Wannieck, Bing, Brimo, Lemotte

JÜNGLINGSKOPF VOM PARTHENONFRIES. LOUVRE

GESCHENK VON LOUISE DE LA COULONCHE 1916

u. a. an ostasiatischen Werken feilgeboten wird, ist ebenfalls unübersehbar viel. Lemotte allein besitzt über ein Dutzend persischer Chroniken aus dem siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert. Selten und gesucht wird im Kunsthandel frühe persische Kunst. Terre-cuite und Möbel aller Stilarten sind gegenwärtig heiß umstrittene Dinge; hinter ihnen treten zur Zeit sogar Bilder zurück. Der Kunsthandel blüht und gedeiht wie noch nie. Die Firma Sedelmeyer besteht nach wie vor und macht gute Geschäfte. Kleinbergers Haus ist sequestriert. Er hat während des Krieges in Amerika neue Reichtümer gesammelt. Als Käufer traten Franzosen und alle Bürger der Entente auf. Viele russische Aristokraten und Industrielle haben in Frankreich eine neue Heimat gefunden. Tschukin und Morosoff sind gänzlich verarmt; aber man weiß, nicht nur die russische Volksseele, sondern auch die russischen Brieftaschen waren von jeher „mystisch". Tschukin läßt sich beklagen, daß er vierzig Millionen Rubel verloren hat. Mit dem mystischen Rest fährt er zwischen Trouville, Nizza und Paris hin und her und sammelt neue Kunstschätze. Hoffentlich bewährt sich unsere neudeutsche Mystik auch als so lebenstüchtig; dann brauchen auch wir nicht zu verzweifeln.

RUDOLF GROSSMANN, LITHOGRAPHIE ZU GOETHES „TAGEBUCH"

RUDOLF GROSSMANN, EINGESCHLAFENES MÄDCHEN. FARBIGE RADIERUNG

MIT ERLAUBNIS VON PAUL CASSIRER, BERLIN

RUDOLF GROSSMANNS NEUE RADIERUNGEN

VON

EMIL WALDMANN

Wir haben in Deutschland keine entsprechende Bezeichnung für das, was die Franzosen „Les Sous-Impressionistes" nennen. Aber wir haben auch eine kleine Gruppe von Künstlern, die man so benennen könnte. Pascin, den wir doch zur deutschen Malerei rechnen, gehört beispielsweise dazu. Dann vor allen Rudolf Großmann. Es sind Künstler, bald nach 1880 geboren, die jenseits von Impressionismus, wenn auch ursprünglich im Anschluß an ihn, ihren eigenen persönlichen Stil zu entwickeln, am Werke waren, und die man dann, während des Krieges ein wenig vergessen hatte. Als der Expressionismus ans Ruder kam, ward ihnen der Wind durch diesen Sturm vollends aus den Segeln genommen.

Heute hat sich die offizielle Situation des Expressionismus geklärt. Man kann ihn, als Richtung genommen, ziemlich übersehen. Man kennt das halbe Dutzend von Künstlerpersönlichkeiten auf die es ankommt, man achtet mehr auf ihr Schaffen und ihre Weiterentwicklung als daß man sich noch große Sorgen darüber machte, was aus der Richtung als solcher wohl werden wird. Und nun hat man wieder die Ruhe und die Muße, auf diese Leute von „Zwischen den Richtungen" zu achten, deren feine Bilder in den üblichen Ausstellungen der letzten Jahre nicht recht unterzubringen waren, und die man doch immer im Vorbeigehen mit einer gewissen, manchmal halb verstohlenen Scheu bewunderte und liebte, als Erinnerungen an eine große

RUDOLF GROSSMANN, STUDIEN. RADIERUNG

wenn auch beinahe verschüttete Tradition. Der noch enge Anschluß an die Natur, die Pflege einer feinen, beweglichen und atmosphärischen Malerei, die Lebendigkeit des koloristischen Ausdrucks, Dinge, auf welche unter den Neueren besonders Heckel und Kirchner letzthin auch wieder zurückkommen, machten diese Bilder so sympathisch.

Großmann ist ein Talent, das in sehr vielen Lichtbrechungen schillert und dabei doch immer durchaus persönlich wirkt. Auch in der Graphik. Man sagt nicht zuviel, wenn man ihn einen geborenen Zeichner, einen geborenen Radierer nennt. Die Kupferplatte und die kalte Nadel, der Diamant, sind seine Ausdrucksmittel von Haus aus. Denn es steckt in ihm etwas von der Art jener Zeichner, die mit der reinen abstrakten Linie ein Stück Weltbild und ein Stück Gefühl einfangen können, wie Oberländer bisweilen, aber auch manchmal ein wenig wie Toulouse-Lautrec. Das heißt: scharf beobachtend, eisig reflektierend, ironisch, oft grotesk.

Sein Temperament ist stark, aber sehr kühl, fast, wenn das Wort erlaubt ist und nicht wie Herabsetzung wirkt, „kalt gekocht"; und seine Sentimentalität, die im Untergrunde einen romantischen Zug nicht verleugnet, wirkt vollkommen ungerührt und höhnisch. Er verliebt sich in das Leben und schämt sich dessen, wird eher zynisch als daß er ein weiches Gefühl äußerte. Wenn er naiv die Erscheinungen niederschreibt, die ihn interessieren, das moderne Leben in all seinen Formen, tut er es auf eine höchst raffinierte, skeptische, bis zur Persiflage und Selbstpersiflage bewußte Manier; Bewußtheit, gemildert durch Geschmack.

Auf solcher Basis wächst das Groteske und Großmanns Kaltnadelarbeiten, besonders die aus den letzten Jahren, frappieren zunächst durch ihren grotesken Zug. Was er beobachtet von kleinen Szenen aus dem Leben, von der Straße und vom Pferdemarkt, im Café und im Tanzlokal, im Salon und im Boudoir, am Spieltisch und im Variété, im Bett und in der Heilsarmee, was er festnagelt und aufspießt an charakteristischer Gebärde, an zugespitzter Situation, an bohrend Physiognomischem, das alles hat im ersten Augenblick tatsächlich etwas lächerlich Zappelndes und unheimlich Entstelltes; und wer aus irgend einem Grunde Ursache fühlt,

RUDOLF GROSSMANN, DIE SPIELER. RADIERUNG

sich vor persönlichen und seien es auch nur körperlichen Indiskretionen der Kaltnadel zu fürchten, tut gut nach Hause zu gehen, wenn Grossmann kommt. Er könnte sich sonst später einmal auf irgend einer Radierung wiederfinden, grausig deformiert, lächerlich gemein und mit fast unanständig wirkenden Verschiebungen. Aber man muß näher zusehen und durch die groteske Notiz hindurchschauen: dann findet man einen feinen Schönheitssinn. Die zerrende Linie oder das ganze Geflacker dieser scheinbar so unbestimmten und durcheinandergeschüttelten Linien ist geladen mit Ausdruck von körperlichem Gefühl. Wo sie lang ausgezogen und präraffaelitenhaft verfeinert erscheint, modelliert sie mit ihren kargen Schwellungen runde und bestimmte Form. Wo sie immer wieder absetzt, nie zu Ende kommt und wieder von vorn beginnt, gibt sie Bewegung des Ganzen. Man muß sich die Gelenke seiner Figuren ansehen, wie fein die Führungen sind, wie zart die Punkte sitzen, wie die Form ohne Binnenwerk erschöpft ist, um zu empfinden, nicht nur daß dieser Künstler sehr viel kann, sondern daß er aus dem Charakteristischen und Grotesken durch leidenschaftlichstes Sichhineinversenken in der Natur eine eigene graphische Schönheit entwickelt, die, wie gesagt, mit Oberländer in der Behutsamkeit der komprimierten Linie und mit Toulouse-Lautrec in der ironischen Lebendigkeit des Striches Verwandtschaft hat. Vielleicht ist dieser gallisch sezierende Linienjunker, der hochmütig von sich schrieb: „. . . ich nahm die Kunst nicht so ernst, daß ich das Leben darüber vergessen hätte . . .", im Grunde ein „éternel amoureux", ein ewig in das Leben Verliebter, ein Stück Poet; wenn auch „poète maudit".

Was seine Radierungen so erfreulich macht, ist nicht zum wenigsten das Gefühl für graphische Sauberkeit. Er schmiert nicht mit dem Material und häuft nicht, alles ist rein und sehr zurückhaltend, jeder Strich hindurchgegangen durch ein Scheidewasser, das nur noch das Nötige am Leben läßt, in dieses Nötigste aber eine Menge von Forminhalten zusammendrängt. Von dieser graphischen Sauberkeit lassen die Abbildungen nicht viel erkennen, sie wirken etwas unklar, da Grossmann

sie gern leicht mit Aquarellfarbe antuscht oder sie nach seinen Vorlagen antuschen läßt. Solchen Reiz kann man dann nur vor den Originalabzügen empfinden, diesen etwas preziösen Reiz, wie sich seine saubere, harte Linie mit den ganz leichten hellen Tuschtönen verbindet, zartrosa, blaßblau, gelbgrün, rosa-orange, nur so hingewischt, schwebender als Pastell. Noch in den meisterhaften kleinen farbigen Lithographien zu Goethes erotischem „Tagebuch“ von 1810, das vor einiger Zeit in einer ebenso kostbar wie raffiniert gedruckten Ausgabe des Münchener Phantasus-Verlages erschien, haben diese Aquarellfarben, differenziert wie in Cézannes, von Clot lithographierten Sachen, nicht ganz diese zauberische Leichtigkeit. Puristen sind natürlich entsetzt über die Idee, Radierungen „anzustreichen“ und reden vielleicht verächtlich von Biedermeierei. Aber darauf kommt es nicht an. Es kommt darauf an, daß hier ein Künstler von vielen Graden eine neue, wenn auch nur für seine eigene Person berechnete neue Harmonie gefunden hat. Daumiers Lithographien anzukolorieren bedeutete allerdings fast immer eine Barbarei: Daumiers Lithographenstrich war an sich schon farbig höchst ausdrucksreich. Aber wenn Grossmann die Kargheit seiner geschnittenen Linie mit farbigen Kostbarkeiten überstäubt, bleibt sie deshalb nicht weniger linear. Und das Ganze erhöht die Paradoxie dieser seltsamen Kunst, die, da sie nun einmal in einer Sphäre von harmloser Raffiniertheit lebt, am besten tut, ihr groteskes und phantastisches Teil mit möglichst reicher, aus Dissonanzen gewonnener Schönheit auszustaffieren, um dadurch ihre Paradoxien offen zu zeigen.

RUDOLF GROSSMANN, LITHOGRAPHIE
ZU GOETHES „TAGEBUCH“

RUDOLF GROSSMANN, MÄDCHEN MIT BLUME. RADIERUNG

CHRONIK

DIE BESTEUERTEN KÜNSTLER

Der allgemeine Widerspruch gegen die den Künstlern auferlegte Luxussteuer hat zu einer Änderung des Gesetzes geführt. (Nach dem heute geltenden Prinzip des Regierens: rein in die Kartoffeln, raus aus den Kartoffeln!) Sämtliche Parteien des Reichstages hatten den Gesetzabänderungsentwurf eingebracht. Es bleiben nun Originalwerke lebender deutscher Künstler von der erhöhten Steuer frei, wenn sie unmittelbar beim Künstler gekauft werden, nicht aber, wenn der Verkauf von andern vermittelt wird. Künstler selbst haben diese Fassung durch die Vorstände ihrer Korporationen vorschlagen lassen. Als Originalwerke gelten auch Radierungen, Holzschnitte und Kupferschnitte. (Warum nicht Lithographien?)

Die Künstler haben sich bei dieser Gelegenheit als Berufspolitiker wieder einmal in all ihrer Glorie gezeigt; sie haben nichts geringeres getan, als den Kunsthandel ausgeschaltet. Denn die beim Kunsthändler und im Sekretariat einer Ausstellung gekauften Werke bleiben steuerpflichtig. Der Käufer wird absichtsvoll abgeschreckt zum Kunsthändler zu gehen, weil er dort 15 Prozent mehr bezahlen muß. Selbst wenn sich der Künstler vom Kunsthändler die 15 Prozent abziehen läßt, ist nichts gebessert, weil die Käufer immer glauben werden, sie könnten beim Künstler wohlfeiler kaufen. Den anerkannten Künstlern macht es vielleicht nichts aus, wenn der Kunsthändler als Vermittler ausfällt; zu ihnen finden die Käufer den Weg — sofern ihnen selbst nicht diese Atelierbesuche und das Feilschen auf die Nerven fallen und die Arbeitslust beeinträchtigen. Schwer geschädigt werden durch die Ausschaltung des Kunsthandels aber die noch wenig bekannten, die jungen, heraufkommenden Künstler. Diesen wird durch

RUDOLF GROSSMANN, BILDNISSTUDIE. RADIERUNG
MIT ERLAUBNIS VON PAUL CASSIRER, BERLIN

die kurzsichtige Forderung recht eigentlich der Ast abgesägt, auf dem sie sitzen. Oder sie werden vom Kunsthändler gezwungen, fortan nur noch durch seine Vermittelung zu verkaufen und sich mit ihrer ganzen Produktion ihm ein für allemal auszuliefern. Es ist ja Mode geworden, auf den Kunsthändler zu schimpfen und seine Bedeutung tendenzvoll zu unterschätzen. Die Künstler werden finden, wie töricht es ist, auf solchem Gerede eine Berufspolitik zu gründen; und sie werden in kurzem, dann aber vergebens, nochmals eine Änderung des Gesetzes wünschen.

Die Interessen der Künstler zu vertreten, ist ein undankbares Geschäft. Sie sehen, wie die Kinder, nur das Nächste. Sie rufen immer nach Hilfe, und hören doch nie zur rechten Zeit verständigen Rat. Man kann wohl kaum behaupten, daß diese Unklarheit den eigenen wirtschaftlichen Interessen gegenüber zum Wesen des Talents gehört; aber vielleicht ist auch sie ein Symptom des Auflösungsprozesses der Kunst, den wir erleben. K. Sch.

ANDERS ZORN †

Am 22. August ist Anders Zorn, sechzigjährig, auf seinem Landsitz in Mora verstorben. Zorn war am 18. Februar 1860 in Mora, einem Dorf der schwedischen Provinz Dalarne als Sohn eines bayerischen Bierbrauers und einer eingeborenen Bäuerin geboren. Früh zeigte sich seine künstlerische Neigung, und schon dem Fünfzehnjährigen gelang es, sich Eingang in die Stockholmer Zeichenakademie zu verschaffen. Eine Schülerausstellung brachte ihm den ersten Erfolg und mit einer Anzahl Porträtaufträgen die Möglichkeit weiterer Ausbildung, die er seit 1881 auf Reisen suchte, welche ihn bis nach Spanien, Marokko und Algier führten. In London, wo er 1882 seinen ständigen Wohnsitz nahm, machte ihn der Radierer Axel Hermann Hägg mit der Kunst der Kupferätzung vertraut, der Zorn seine Haupterfolge danken sollte. Nach Anfängen, die auf den Einfluß Herkomers hinweisen, scheint Zorn seit etwa 1884 von Albert Besnard in Paris die entscheidenden Anregungen empfangen zu haben. Er bildet die freie und offene Strichtechnik aus, der er durch sein Leben treu geblieben ist. Zorn besaß ein ausgeprägtes Gefühl für die Reinheit der künstlerischen Technik. Er verschmähte alle Mischverfahren, die kalte Nadel ebenso wie die Aquatinta. Er spielte auf seinem Instrument wie ein echter Virtuose, und er hielt sich gewiß auch nicht frei von Fehlern eines jeden Virtuosentums. Der Reiz seiner Arbeit erschöpft sich in der blendenden Mache, dem eleganten und geschmeidigen Strich, aber den Beschauer packt nicht die Mitteilung eines starken Erlebnisses, die nur von einem Künstler ausgeht, der selbst von der Außenwelt heftig ergriffen wurde.

Zorn, der sich in dem väterlichen Dorfe einen weltmännischen Wohnsitz geschaffen hatte, verbrachte einen großen Teil seines Lebens auf Reisen zwischen den europäischen und amerikanischen Hauptstädten. Bildnisaufträge riefen ihn bald nach London, bald nach New York. Er gehörte zu den beliebtesten Porträtmalern der internationalen eleganten Welt, wie auch sein Ruf als Radierer früh schon weit über die Grenzen seiner engeren Heimat hinaus gedrungen war, und die Drucke seiner Platten Preise erzielten, die nur selten für die Arbeiten lebender Künstler gezahlt wurden. Zorn, der sich gelegentlich auch als Bildhauer betätigte — am glücklichsten in kleinen Figürchen seiner weiblichen Aktmodelle aus Dalarne — führte als Maler einen geschmeidigen Strich und nutzte mit Geschmack die warmen Töne einer wesentlich auf die Skala von einem blonden Braun zu einem stumpfen Rot beschränkten Palette. Er bildete ähnlich wie als Radierer auch als Maler eine elegante, aber gleichbleibende Manier, der eine künstlerische Entwicklung im höheren Sinne versagt bleiben mußte.

Das Berliner Kupferstichkabinett veranstaltete eine Gedächtnisausstellung der Radierungen Anders Zorns. G.

ALBERT VON KELLER †

Mehr und mehr lichtet sich die Reihe derer, die teilgenommen haben an der Glanzzeit der Münchener Malerei in den siebziger Jahren, die man, wenn auch im

RUDOLF GROSSMANN, PAAR. FARBIGE RADIERUNG
MIT ERLAUBNIS VON PAUL CASSIRER, BERLIN

weitesten Sinne, dem Leiblkreis zuzählen muß. Nun ist, sechsundsiebzigjährig auch Albert von Keller gestorben. Von seiner Bedeutung und seinem Lebenswerk ist in diesen Blättern zu verschiedenen Malen gesprochen worden; auch sind Abbildungen seiner Gemälde gezeigt worden, wenn sich die Gelegenheit ergab. Julius Elias hat sein Leben geschildert und aus persönlicher Anschauung von ihm erzählt. Der Rambergschüler hatte das Zeug zu einem Kleinmeister der Gesellschaftsmalerei, und er hat als solcher, in den siebziger Jahren vor allem, eine Reihe bescheidener Meisterwerke geschaffen. Es sind dies kleine Bildchen, auf denen Interieurs aus stattlichen Bürgerhäusern oder Herren und Damen in Gesellschaftstoiletten mit kultivierter, an den Niederländern, an Stevens, Courbet und Leibl erzogener Malkunst dargestellt sind. Diese Bildchen haben Atmosphäre; es ist in ihnen das Anekdotische überwunden zugunsten einer reinen Malerei des Zuständlichen; es ist darin ein Menzelzug. Es ist viel Sensibilität darin, viel Geschmack und viel Natur; der schöne Ton ist von der Wahrheit abgeleitet, und die malerische Pikanterie wird nicht zur Effektmalerei. Dann verführte Keller aber, wie so viele Münchener Künstler, das Unverständnis des Publikums und der Kritik, es verführte ihn auch die Münchener Ateliergesinnung zu einer mehr theatralischen Auffassung. Er gab sich der Mode hin, die in Gabriel Max ihren Anwalt hatte, malte, okkultistisch grübelnd, spiritistische Sensationen, Wunder aus den Zeiten des Urchristentums, Hexenszenen, Altrömisches und dergleichen, und geriet dabei in eine persönliche mondäne Romantik, in einen künstlichen Kolorismus und in ein affektlüsternes Erzählen. Auch diesen feinen aber nicht eben menschlich starken Künstler hat die Erbärmlichkeit des deutschen Kunstpublikums auf dem Gewissen. Den Biographen müßte das Lebenswerk A. von Kellers in Verlegenheit setzen, es sei denn, daß er es benutzte, um ein typisches deutsches Künstlerschicksal des neunzehnten Jahrhunderts zu zeichnen. Dennoch wird sein Bestes, die gesellschaftliche Kleinkunst der siebziger und auch noch der achtziger Jahre bleiben. Manches Geschlecht noch wird mit Genuß und Anteil vor diesen Bildchen weilen, aus denen deutlich wird, wie viel eine Schule, eine gesunde künstlerische Atmosphäre dem mittleren Talent bedeuten kann. K. Sch.

AUSSTELLUNG IN BREMEN

Zum Gedächtnis des verstorbenen Max Klinger veranstaltete die Bremer Kunsthalle eine umfassende Ausstellung seines gesamten graphischen Oeuvres. Das Bremer Kupferstichkabinett besitzt eine der vollständigsten Klinger-Sammlungen und eine Reihe von Seltenheiten, Probedrucken und Unicas. Der ganze Schatz fällt der Bremer Kunsthalle als Vermächtnis des langjährigen Vorsitzenden des Kunstvereins, Dr. H. H. Meier jun. zu, eines der ersten Sammlers, die sich mit Klinger beschäftigt haben und mit ihm befreundet waren. Als Denkmal dieser Freundschaft hat Klinger im Jahre 1898 das Ölbildnis des Sammlers gemalt, das wir bei dieser Gelegenheit zum ersten Male abbilden. Es ist auf Leinwand gemalt und mißt: 100 : 75 cm.

AUKTIONSNACHRICHTEN

VOM LONDONER KUNSTMARKT

Versteigerung bei Christie, 8. Juli. Der Duke of Leeds auf Hornby Castle ließ seine zehn großen Conalettos versteigern, alten Familienbesitz. Sie brachten folgende Preise: Nr. 1 und 2: „Vermählung des Dogen mit dem Meere" und „Regatta am 4. März 1709": 3700 Guineas. — Nr. 3: Piazza San Marco, Nr. 4: Piazza San Marco je 1000 Guineas. — Nr. 5: Markuskirche, Nr. 6: Dogenpalast je 1300 Guineas. — Nr. 7: Canale grande mit Rialtobrücke, Nr. 8: Canale grande mit Fischmarkt je 900 Guineas. — Nr. 9: Dogana di Mare, Nr. 10: Seitenkanal je 1000 Guineas.

Versteigerung der Sammlung Sir Thomas Glen-Coats. Christies. 2. Juli 1920. Die Sammlung enthielt im wesentlichen Bilder der Barbizon-Schule und englische Bildnisse des achtzehnten Jahrhunderts. Zwei Gruppenbilder aus anderem Besitze, eins von Reynolds, das andere von Raeburn, erzielten sehr hohe Preise: Reynolds, Lebensgroßes Doppelbildnis des Earl und des Countess of Ely: 10800 Guineas. Das Bild, 1781 gemalt, brachte auf der Auktion Ely im Jahre 1891 nur 620 Guineas. Es gehörte zuletzt Herrn Alexander Zygomalas. Jetziger Besitzer: Firma Davis Brothers. — Raeburn, Drei Kinder, Reginald George Macdonald of Clandanald mit seinen Brüdern in einer Landschaft: 20000 Guineas. Käufer: Firma Davis Brothers; gegen Sulley, Agnew und Knoedler. 1895 in Burlington, 1899 in Guildhall ausgestellt, war es ziemlich bekannt. Der letzte Besitzer, Frank Ernest Hills, in Genshurst, hatte es bei Agnew für nicht ganz 2000 Guineas erworben.

Von den übrigen Verkäufen notieren wir: Lawrence, Sir Charles Cockerell mit Familie, fünf Figuren: 3000 Guineas. — Raeburn, Mrs. John Rutherford in weißem Musselinkleid: 2100 Guineas. — Raeburn, John Rutherford of Edgerston: 400 Guineas. — Romney, Mrs. Marwood in grünem Kleid: 800 Guineas — Hoppner, Mrs. Augustus Philips: 1050 Guineas. — Cosway, Mrs. Casamayor: 4000 Guineas. — Gainsborough, Mrs. Barrick, in schwarzem Kleide: 1000 Guineas. — Daubigny, Flußlandschaft: 720 Guineas. — Harpignies, Das Tal (1897 gemalt): 650 Guineas. — Corot, Waldlichtung: 1300 Guineas (im Jahre 1908 war dieses Bild auf der Auktion Roberts mit 2150 Guineas bezahlt worden). — Corot, Wiesen am Fluß: 3600 Guineas. — Jacob Maris, Dordrecht: 1850 Guineas. — Matthis Maris, Die junge Köchin (gemalt 1871): 3200 Guineas. — Matthis Maris, Zauberwald (Zeichnung): 420 Guineas. — Matthis Maris, Rettungshafen: 1900 Guineas (brachte 1908 auf der Auktion Tatham 2580 Guineas). — Monticelli, Tempelruinen: 780 Guineas. — Dupré, Pâturage près de l'Oise: 640 Guineas (brachte 1914 auf der Auktion Archibald Coats 2100 Guineas!). — Raeburn, Mrs. Mac Leod: 4800 Guineas. — Romney, Miss Francis E. Sage: 1900 Guineas. — David Wilkie, Des Pächters Samstag-Abend (1837): 900 Guineas. — David Wilkie, Brauttoilette (1838): 800 Guineas.

KÖLN

Im Kunst- und Auktionshaus werden am 20. und 21. Oktober Gemälde alter Meister aus mitteldeutschem Privatbesitz und Handzeichnungen und Stiche alter Meister aus dem Besitz des Geheimrats Küpper, Elberfeld versteigert. Unter den Bildern sind bevorzugt niederländische und deutsche Meister, doch fehlen auch nicht Werke der französischen und englischen Kunst. Die Sammlung der Handzeichnungen enthält vor allem Arbeiten deutscher und niederländischer Meister.

RUDOLF GROSSMANN, DER DICHTER. FARBIGE RADIERUNG
MIT ERLAUBNIS VON PAUL CASSIRER, BERLIN

NEUE BÜCHER

DIE KUNST
IN OSWALD SPENGLERS „UNTERGANG DES ABENDLANDES“

VON

OTTO GRAUTOFF

Oswald Spenglers „Untergang des Abendlandes“ hat seit ein bis zwei Jahren einen sensationellen Erfolg zu verzeichnen, wie ihn seit langem kein wissenschaftliches Buch erzielte. Obwohl die bildende Kunst im Untergang des Abendlandes einen breiten Raum einnimmt, ist das Werk meines Wissens bisher nur in Kunstblättern der Jugend bewundernd kommentiert worden, hat aber in keiner älteren kunsthistorischen Zeitschrift eine ausführliche Würdigung gefunden. Das liegt offenbar daran, daß Spengler die bildenden Künste nicht für sich behandelt, sondern in seine „Morphologie der Weltgeschichte“ eingegliedert und die Charakteristik der Architektur, Plastik und Malerei mit Analogien aus der Musik, Literatur, Mathematik, Physik usw. durchsetzt hat, deren Richtigkeit nachzuprüfen nicht allen Kunsthistorikern gegeben ist. Da Spenglers Darstellung durch die unerschöpfliche Fülle von Analogien dem Fachgelehrten zu entgleiten scheint, wird es auch dem Kunsthistoriker nicht leicht, diesem Buche gegenüber eine präzise Stellung zu gewinnen. Mag er im Anfang sich gegen diese oder jene Gleichsetzung einer künstlerischen Erscheinung mit anderen geistigen Phänomenen auflehnen, allmählich versagt teils aus dem Mangel an Sachkenntnis, teils infolge einer allgemeinen Erschlaffung des Lesers sein Widerstand gegen diese Flut von Analogien, und er erliegt dem dialektischen Schaum, der dem Buche entströmt; denn die suggestive Kraft des Buches beruht gerade in dem Analogienreichtum. Ich möchte einleitend versuchen, den ersten Eindruck des Buches zu schildern und seine faszinierende Wirkung charakterisieren. Verführerisch wirkt das Buch nur, wenn man es so atemlos liest, wie es geschrieben ist. Gibt man sich dem Autor restlos hin, so wird man hypnotisiert. Und in der Selbstaufgabe läßt man sich von der Flut der Bilder und Gedanken umrauschen und mitreißen. Diese sich überstürzenden Analogien fordern fortgesetzte Gedankensprünge, die den Leser am Durchdenken der einzelnen Gedanken hindern. Auf Seite 267 stellt Spengler die These auf: „Die Einsamkeit der faustischen Seele verträgt sich nicht mit einem Dualismus der Weltmächte. Gott selbst ist das All.“ Im Zusammenhang seiner Darstellung haben diese Sätze einen klaren Sinn. Bisher folgte in der Wissenschaft der These der Beweis. Spengler unterläßt die Beweisführung, versucht dagegen durch eine Folge von Behauptungen und Analogien die These zu stützen. Man liest weiter: „Im siebzehnten Jahrhundert versagt dieser Religiosität gegenüber die Formensprache der Malerei, und die Instrumentalmusik wird das einzige und letzte Mittel religiösen Ausdrucks. Man darf sagen, daß der katholische und der protestantische Glaube sich wie ein Altargemälde und ein Oratorium verhalten.“ Beide Sätze enthalten in ihrem Kern etwas Richtiges, Gedanken, die in ähnlicher Form schon in anderen Schriften enthalten sind. Diese Gedanken sind aber weder in ihrer ganzen Tiefe erfaßt noch in klarer Plastizität herausgearbeitet. Es wird dem Leser auch garnicht Zeit gelassen, einen dieser Gedanken zu Ende zu denken, denn schon im zweiten Satz wird er vom ersten Gedanken abgelenkt und in eine neue Vorstellungsbahn gezogen. Auch der zweite Satz hat etwas Richtiges. Würde man sich Zeit nehmen zum Nachprüfen dieser Analogie, so würde man leicht ihren einseitigen, flachen, schiefen Charakter erkennen. Allein diese Zeit gewährt der Autor dem Leser garnicht. Im nächsten Satz wird die Vorstellung, die im letzten Gedanken erweckt wurde, schon wieder durch eine neue Vorstellung abgelöst, deren Treffsicherheit sofort einzuschätzen über den Fachrahmen der Kunstgeschichte hinausgeht: „Schon um die germanischen Götter und Helden spannen sich abweisende Weiten, rätselhafte Düsternisse.“ Diese Buntheit findet sich auf einer einzigen Seite; und diese eine Seite ist typisch für alle Seiten.

Wenn hier einzelne Sätze Spenglers ausgezogen und in kritische Beleuchtung gerückt werden, so ist es leicht, ihre Unklarheit und Verschwommenheit zu erkennen. Eine solche bedächtige und vorsichtig wägende Betrachtung einzelner Thesen und Analogien entspricht aber nicht der ersten Lektüre eines Buches. Hinzu kommt, daß im Augenblick der Weltkatastrophe dem Titel des Buches eine aktuelle Spannung innewohnt, die zu einem „Verschlingen“ der 640 Seiten reizt. Die Gegenwartsstimmung wird ferner durch Übernahmen und Umprägungen vieler Gedanken von Nietzsche, Bergson und Vaihinger sympathisch berührt.

Auf Seite 267 heißt es: „Die apollinische Seele ist der hohe Mittag, wenn der große Pan schläft.“ Dieser Satz muß gefühlsmäßig auf eine Generation wirken, die Nietzsche in sich aufgenommen hat. „Walhall ist lichtlos“. Auch hierin spürt man Gedankenzüge des Philosophen von Sils Maria. „Wotan, Baldur, Freya hatten nie eine euklidische Gestalt ... War nicht auch die Schöpfung der antieuklidischen Analysis des Raumes durch Descartes ein Bildersturm?“ Für eine rein gefühlsmäßige Interpretation der Geistesgeschichte ein prachtvolles Bild. Mathematiker aber halten diese Interpretation des Descartes für Unsinn. Die weitere Darstellung von Descartes philosophischer Bedeutung beruht auf einer Verdrehung historischer Tatsachen, auf die hier nicht weiter eingegangen werden soll. Das alles ergibt sich bei genauerer Lektüre des Werkes. Sobald man den hypnotischen Zwang des Autor abgeschüttelt hat, kommt man hinter seine Rattenfängerkunststücke. Dann wird man den Eindruck nicht los, als ob dieser Oberlehrer aus Bayreuth ein Geistesbruder des Rembrandtdeutschen sei, der als genialischer Kombina-

MAX KLINGER, BILDNIS DES HERRN DR. MEIER
AUSGESTELLT IN DER BREMER KUNSTHALLE

tor fruchtbare Gedanken der letzten Dezennien in einer betörenden Anthologie gemischt hat, die weniger wissenschaftliche als belletristische Bedeutung hat. Der Untergang des Abendlandes wurde mit Recht schon einmal ein Roman genannt. Als Kulturepos hat das Buch einen gewissen Wert. Wenn aber die wissenschaftliche Jugend das Buch als die Bibel unserer Zeit ansehen will, so gräbt sie sich damit ihr eigenes Grab; denn außer allgemeinen, gefühlsmäßigen Anregungen kann der Historiker dem Buche nichts entnehmen, da nicht ein einziger Gedanke von Spengler zu Ende gedacht worden ist.

Spengler baut die Entwicklungsgeschichte der bildenden Künste auf der zeitgemäßen Antithese des Apollinischen und Faustischen auf. Mit der Logik eines Monomanen gliedert er die ganze Kunstentwicklung in diese beiden Gruppen. Wie in anderen Teilen des Buches steht auch in den Abschnitten, in denen die bildenden Künste vorherrschen, Richtiges neben Falschem, wird auf diese oder jene Entwicklungsphase ein kluges und scharfes Streiflicht geworfen, wird aber ebenso oft der Theorie zu Liebe Absurdes behauptet und Tatsächliches entstellt oder unterdrückt. Eine erschöpfende Kritik von Spenglers Darstellung der Kunstentwicklung müßte bei dem Charakter des ganzen Buches sich nicht nur mit den allgemeinen Thesen, sondern auch mit der Durchführung der einzelnen Thesen befassen und würde dadurch den Umfang einer Gegenschrift annehmen. Das beabsichtige ich nicht. Es scheint aber notwendig, an dieser Stelle einmal durch einige Stichproben die Bewunderer Spenglers zu einer bedächtigeren Lektüre des Unterganges des Abendlandes anzuregen. Mit den Verehrern Spenglers stimme ich darin überein, daß das Buch auch kunsthistorisch eine Fülle reicher — aber zusammenhangloser — Anregungen, zündender Analogien, stimulierender Gedanken umschließt. Schon die Gleichsetzung der spätrömischen Verfallsepoche mit unserem Zeitalter hat, wenn auch nichts neues, so doch etwas Bestechendes. Man denke nur an das Colosseum und Poelzigs Schaubühne und die Form auflösenden Tendenzen in der Kunst beider Epochen. Im Großen stimmt man Spengler oft zu. Im Einzelnen versagt seine Methode, seine wissenschaftliche Gewissenhaftigkeit und seine Tatsachenkenntnis. Das aber gibt gerade dem Historiker die Berechtigung zu einer scharfen Ablehnung seines ganzen Konstruktionsgebäudes. Abschnitt 14 des vierten Kapitels Musik und Plastik beginnt sehr schön: „Die Renaissance war aus dem Trotz geboren". Weiter heißt es: „Es fehlt ihr darum an Tiefe, Umfang und Sicherheit der (man höre und staune) formbildenden Instinkte". Abgesehen von dem historischen Unsinn, liegt in dem „Darum" eine Unsauberkeit des Denkens. Mangel formbildender Instinkte als stete Folge des Trotzes im Sinne einer Gegenbewegung ist eine Vorstellung, die von der Geschichte der Kunst selbst widerlegt wird. Weiter: „Sie (die Renaissance) ist die einzige Epoche, die einer theoretischen Unterstützung bedurfte". Das ist tendenziöse Entstellung. Die Scholastik des Mittelalters, die Theoretik der französischen Akademie sind Beispiele für das Gegenteil. Weiter: „Sie war auch, sehr im Gegensatz zu Gotik und Barock, die einzige, wo das theoretisch geformte Wollen dem Können voranging (??) und es oft überragte". Nun folgt ein neuer unklarer Gedanke, der wieder nicht durchgedacht ist und obendrein allen Tatsachen widerspricht. „Aber die erzwungene (?) Gruppierung der einzelnen Künste um eine antikisierende Plastik konnte diese Künste in den letzten Wurzeln ihres Wesens nicht umwandeln." Einige Zeilen weiter heißt es: „Die Renaissancekunst kennt keine Probleme". Man errät, was Spengler meint: der Renaissancekunst fehlt der faustische Tiefendrang. So aber, wie der Satz dasteht, ist er Unsinn. Ungeheuerlicher aber ist der nächste Satz: „Für Menschen von der Innerlichkeit Memlings und der Gewalt Grünewalds, die im Bereich dieser toskanischen Formenwelt geboren wurden (!!!), mußte sie zum Verhängnis werden". Auch hier liegt ein an sich brauchbarer Gedanke zugrunde, der aber in dieser feuilletonistischen Darbietung als Fälschung der historischen Entwicklung wirken muß.

Als Beweis der unseligen Folgen solcher Sätze in unreifen Gehirnen führe ich die Äußerung eines von Spengler berauschten Studenten an: „Toskana sei Grünewalds Verhängnis geworden". Weiter im Spengler: „Aber im Goti-

schen und im Barock erfüllt ein ganz großer Künstler seine Mission, indem er ihre Sprache (nämlich der Form) vertieft und vollendet, in der Renaissance mußte er sie zerstören. Das ist der Fall Lionardos, Raffaels und Michelangelos ..... Diese drei Großen haben, jeder in seiner Weise, . . zerstört. Raffael die große Linie, Lionardo die Fläche, Michelangelo den Körper". Diese ungeheuerliche Behauptung, die alle vergangenen Thesen in ihr Gegenteil verkehrt, wird allein dadurch verständlich, daß der Dichter des „Unterganges des Abendlandes" solche Deutung der Renaissancemeister als stilistische Überleitung zu seiner Interpretation des Barock braucht. Einige Zeilen weiter heißt es: „Renaissance ist ein ideales Postulat, das über dem Wollen seiner Zeit schwebt, unerfüllbar wie alle Postulate (!!)". Wenige Seiten weiter folgt eine schöne Interpretation der sixtinischen Madonna, in der aber nicht die „Unerfüllbarkeit des Renaissancepostulates" und auch nicht das „zerstörende" Element Raffaels herausgearbeitet wird, sondern in der es heißt: „In der sixtinischen Madonna resümiert Raffael die gesamte Renaissance durch die kolossale Linie des Umrisses, die den ganzen Gehalt des Werkes in sich saugt."

So steht Klares neben Unklarem, objektiv Tatsächliches neben subjektiv Verdrehtem. Der Untergangstendenz Spenglers will sich der Klassizismus nicht fügen. Er wird infolgedessen übergangen. Der Impressionismus wird als letztes Stadium der Formauflösung gedeutet. Aber der Neuaufbau in der deutschen Architektur wird totgeschwiegen, weil er der Untergangstendenz widerspricht.

Kein einziger Abschnitt hält einer sachlichen Kritik stand. Jedes Kapitel erweist sich als tendenziös verbogen. Oswald Spengler selbst wird sich über seine vielfältige Verdrehung historischer Tatsachen nicht klar sein, denn er ist wie jeder typische Monomane besessen von seiner Idee und liest jede Quelle, sieht jedes Kunstwerk nur mit seiner ideologischen Brille. Da diese Brille scharf und eindeutig geschnitten ist, und da seine flutende Dialektik mit der hypnotischen Kraft eines Rattenfängers auch die kunsthistorische Jugend Deutschlands in ihren Bann reißen will, mag dieser ausführliche Warnungsruf nicht als unberechtigt erscheinen. Wenn Nietzsche diese Erfüllung seiner Forderung nach einer Morphologie der Geschichte erlebt hätte, so hätte er vielleicht seinen Aphorismus, der Spengler zu diesem Buche veranlaßt hat, wieder zurückgezogen. Den hochmütigen Satz, den Spengler seinem Werke voranstellt: „In diesem Buche wird zum ersten Male der Versuch gewagt, Geschichte vorauszubestimmen", ist noch aus jenem Geiste heraus geschaffen, der dem Zeitalter Wilhelms II. so verhängnisvoll geworden ist. Die neue Zeit fordert Bescheidenheit, jene wissenschaftliche Selbstbescheidung, aus der heraus Jakob Burckhardt einst schrieb: „Geschichte läßt sich nicht vorausbestimmen".

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Goethes Novelle, mit Zeichnungen von Bernhard Hasler. Im Insel-Verlag, Leipzig, 1920.

Zirkus Reinhard von Franz Ferdinand Baumgarten. Verlag Hans Heinrich Tillgner, Potsdam, 1920.

Dostojewski, Die fremde Frau. Mit 12 Steinzeichnungen von A. Bernstein. 1920, Musarion-Verlag, München.

Nikolai Gogol, Das Bildnis. Mit Zeichnungen von W. Masintin, Stuttgart, 1920, Verlag Julius Hoffmann.

Paul Gauguin, Briefe. Mit 16 Abbildungen. Gustav Kiepenheuer, Verlag, Potsdam, 1920.

Adam Elsheimer, der römische Maler deutscher Nation. Mit 59 Abbildungen von Wilhelm von Bode. Hugo Schmidt, Verlag, München.

Menzel Wanderbuch. Mit 60 Abbildungen und einer Einleitung von E. W. Bredt. Hugo Schmidt, Verlag, München.

Der psychologische und biologische Untergrund expressionistischer Bilder von O. Pfister. Mit 14 Abbildungen. Ernst Biegler, Verlag, Zürich.

Die Baukunst, ein Werkstein zum Neuaufbau des deutschen Geistes von Otto Stiehl. Stuttgart, Verlag Julius Hoffmann.

Fritz Giese, Der Mond der Toinette. Szenen aus dem Rokoko. Federzeichnungen von H. Ebers. Musarion-Verlag, München.

Das philosophische Ehzuchtbüchlein des Johannes Fissart. 1919, Musarion-Verlag, München.

Felix Braun, Attila. Mit 10 Steinzeichnungen von Joseph Fr. Huber. 1920, Musarion-Verlag, München.

Josef Weiß, Die Apokalypse des Johannes. Hugo Schmidt, Verlag, München.

Robert Spies, Gedenkbuch, herausgegeben und eingeleitet von Fr. Kurt. Benndorf, Dresden, 1920, Emil Richter, Verlag.

Ludwig Rubiner, Der Mensch in der Mitte, 2. Auflage. Gustav Kiepenheuer, Verlag, Potsdam, 1920.

Briefe und Tagebuchblätter von Paula Modersohn-Leuckner. Kurt Wolff, Verlag, München.

Paula Modersohn-Leuckner von Gustav Pauli. Kurt Wolff, Verlag, Leipzig, 1919.

F. H. Ehmcke, Zur Krisis der Kunst. Bei Eugen Diederichs, Jena, 1920.

Die frühen Gemälde des Tizian von Theodor Hetzer. Mit 30 Tafeln. Benno Schwabe & Co., Basel, 1920.

Impressionismus und Expressionismus von Franz Landsberger. 24 Abbildungen. Leipzig, 1920, Verlag Klinkhard & Biermann.

Die deutsche expressionistische Kultur und Malerei von Eckard v. Sydow, mit 14 Abbildungen. Im Furche-Verlag, Berlin.

Künstler Anekdoten

SIE VERSTEHT IHRE ZEIT

Matisse quälte sich einst mit einer Schülerin, einer Russin, er suchte in ihre Auffassung der Natur einzudringen, mußte es aber aufgeben und fragte endlich verzweifelt, was sie denn eigentlich in der Natur suche. Die Russin antwortete: „Je cherche le neuf".

ANDERS HERUM

In den neunziger Jahren, als Lesser Ury von einer Partei von Kunstpolitikern gegen Liebermann ausgespielt wurde, war die Legende verbreitet, Ury habe in Liebermanns Bilder viel hineingemalt und diesem erst gezeigt, wie's gemacht wird. Als dieses Liebermann hinterbracht wurde, sagte er: „Wissen Sie, ob Lesser Ury behauptet, er hätte meine Bilder gemalt, ist mir egal; aber wenn er behaupten sollte, ich hätte in seine Bilder hineingemalt: dann verklag ich ihn".

IM CAFÉ DU DÔME

war ein Streit über ein Bild von Matisse entstanden, das die Musik darstellte. Der Maler N. ereiferte sich furchtbar und fand vor allem die Figur, die eine Geige hält, lächerlich. Es sei unmöglich, eine Geige so zu halten. Er sagte zu Levi: „Haben Sie einmal eine Photographie von Joachim gesehen, wie schön der die Geige hält?" „Ja, schön", antwortete Levi, „haben Sie aber schon einmal eine Photographie von dem Generalfeldmarschall Moltke gesehen, wie der schön den Mund hält?"

UNANGENEHME EMPFINDUNG

Der Maler Bernhard Plockhorst war öfter von der alten Kaiserin Augusta zu Gast geladen. Als er eines Abends vom Hofsouper heimkam, sagte er zu seiner Frau: „Ich weiß gar nicht, mir ist immer, als fehlte mir was im Rücken". Plötzlich rief er: „Ach ja, jetzt weiß ich's: der Lakai".

FORMULIERUNG

Henri Rochefort, der berühmte Publizist, war ein ausgezeichneter Kenner alter und neuer Kunst. Eines Tages wurde er von einer reichen Dame, die sehr stolz auf den Besitz einer großen Galerie angeblicher Meissonniers, Courbets, Millets, Turners usw. war, zur Besichtigung ihrer Schätze eingeladen. Rochefort kam und schritt schweigend durch die luxuriösen Räume. Endlich, nach einem Urteil gefragt, antwortete er mit höflichem Lächeln: „Gnädige Frau, Ihre Sammlung ist sehr interessant; das beste daran sind die Fälschungen . . . ."

UNVORSICHTIG

Eine reiche Pariser Dame besaß eine Landschaft von Fromentin auf Holz. Als eines Tages Fromentin zu Besuch bei ihr war, bat die Dame den Meister, ihr die Echtheit des Gemäldes bestätigen zu wollen. Fromentin schrieb auf die Rückseite der Holzplatte: „Ich, Eugène Fromentin, bestätige, diese Landschaft mit eigener Hand gemalt zu haben. Bald darauf starb die Dame; ihre Galerie wurde versteigert und in alle Winde verstreut. Ein Händler erstand den Fromentin, und als er die Inschrift auf der Rückseite bemerkte, ließ er die Platte der Länge nach durchsägen, und auf die Hälfte, die das Zeugnis Fromentins trug, die Landschaft kopieren, worauf er beide Tafeln verkaufte. So existiert heute also ein echter Fromentin mit einer gefälschten und ein falscher mit einer echten Unterschrift.

SOHNESRECHT

In dem Atelier von Millet fils betrachtet ein Kritiker die Arbeiten dieses nicht unbedenklichen Nachahmers. Er macht ihm Vorwürfe: „Ihr Vater, der große Jean-François würde sich im Grabe umdrehen, wenn er so was sähe". — Millet fils (entrüstet): „Ob mein Vater sich im Grabe umdreht oder nicht, darüber habe i c h allein zu entscheiden".

GUT GEMEINT

Der Maler-Radierer Oskar Graf-Freiburg besuchte Dill in dessen Dachauer Atelier und fand den Künstler dabei, ein Bild auszusuchen, das irgendwer zum Geschenk erhalten sollte. Dill hält endlich ein Bild hoch, stellt es auf die Staffelei und fragt Graf-Freiburg: „Meinen Sie, daß ich dieses Bild geben soll?" Graf-Freiburg schaut es an und sagt: „Wär' schade darum Sie haben doch noch viel schlechtere!"

NEUNZEHNTER JAHRGANG, ERSTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 15. SEPTEMBER AUSGABE AM 1. OKTOBER NEUNZEHNHUNDERTZWANZIG. REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G. M. B. H., LEIPZIG

Akademische Lesehalle
Heidelberg.

MICHAEL PACHER, HAUPT DES HL. BENEDIKT VOM MITTELSCHREIN DES ST. WOLFGANGER ALTARS

AUS: R. STIASSNY, MICHAEL PACHERS ST. WOLFGANGER ALTAR, KUNSTVERLAG ANTON SCHROLL & CO., WIEN

Kunst und Künstler

VOM HOTEL DE BIRON NACH ISSY UND MARLY LE ROI

DIE FRANZÖSISCHE KUNST SEIT 1914

VON

OTTO GRAUTOFF

AUGUSTE RODIN, DIE FRAU DES KÜNSTLERS

Das musée du Luxemburg ist kaum verändert. Der große Skulpturensaal ist noch wie früher eine Sammelstätte vielfältiger Übungen in Marmor. Rodins Kuß, der nie dahin gehörte, steht nicht mehr dort. Die Sammlung Caillebotte hängt heute in dem ihr ehemals gegenüberliegenden Raum, in dem vor 1914 u. a. Whistlers Mutter zu sehen war. Der ausgeräumte Saal ist dem jüngeren Geschlecht gewidmet. Da hängen Bilder von Signac, Flandrin, Marquet, Guérin, Lebasque, Laprade, Zingg u. a. In den hinteren Räumen ist ein Degas-Saal neu mit dem herrlichen Familienporträt, mit dem Semiramis-Entwurf und einigen Pastellen. Auch Adolphe Julliens Geschenk: Fantin-Latour, „Autour du piano" aus dem Jahre 1885 findet man hier.

Das Wunder aller Wunder ist das Rodin-Museum im Hotel de Biron in der rue de Varenne. Das einstöckige Landhaus ist von den störenden Nebengebäuden befreit, die, im lieblosen Nutzbaustil des neunzehnten Jahrhunderts, den originalen Baukörper drückten. Die vollständig erhaltene Fassade kommt erst jetzt wieder in ihrer vornehmen Schlichtheit und in ihren schönen Proportionen zu voller Wirkung. Die zarte Grazie des Jacques Jules

AUGUSTE RODIN, CLEMENCEAU

Gabriel hat sich hauptsächlich auf der Gartenfassade entfaltet. Reiche Steinkonsolen stützen den Balkon des ersten Stockwerkes. Köstliche Schlußsteine überhöhen die Fenster. Ein schöner „Triumph der Flora" schmückt das dreieckige Giebelfeld. Diese reizende Fassade erhebt sich auf einer Terrasse, die einige Stufen über dem Boden angelegt ist. Von hier aus schweift der Blick die Lindenalleen hinunter, zwischen denen heute verwunschene Wildnis herrscht. Hier und da hat man auf dem üppig grünenden Rasen antike Torsi aus Rodins Besitz und eigene Werke seiner Hand verstreut. Das Innere des Hotels ist nicht mehr so vollständig erhalten. Die Schwestern von Sacré-Cœur haben einen Teil des Innenschmucks verkauft, als ihnen durch das Trennungsgesetz die Ausweisung drohte. Das alte Gabrielsche Treppengeländer, das Balkongitter, die köstlichen Schlösser aus alter Zeit sind verschwunden; allein die feine Symmetrie im Innern, das scheinbar komplizierte und doch ganz einfache Achsenkreuz des Baukörpers ließ sich nicht zerstören. In weiträumiger Folge ist in den Räumen des Schlosses das ganze Lebenswerk des Meisters verteilt. Die Aufstellung ist mustergültig. Keine Skulptur stört die andere. Jedes Werk wird umflossen von Licht und Luft, wie Rodin es liebte und manche Statuen haben als Hintergrund das Gartengrün, das durch die Fenster schimmert. Die Auswahl aus der Lebensarbeit dieses großen Bildhauers ist so getroffen, daß alle Seiten seiner Begabung zur Geltung kommen. Von den jugendlichen Versuchen Rodins als Maler sind viele Proben zu sehen. In den landschaftlichen Studien tritt er als ein Nachfolger der Schule von Barbizon vor uns, der bald sich in Parallele zu Carrière entwickelte. Einige frühe Aktstudien, Entwürfe für historische Themen lassen ihn als einen tüchtigen, aber nicht gerade überragenden Akademiker erscheinen. Auch die frühen Bildnisstudien seiner Frau, seine erste Porträtbüste, das Bildnis seines Vaters Jean Baptiste Rodin aus dem Jahre 1861, würden kaum museale Würdigung verdienen, wenn es nicht Jugendarbeiten Rodins wären. Der Vater des Künstlers zeigt den Kopf eines römischen Imperators mit schmalen, festgeschlossenen Lippen. Es ist in diesen Blättern nicht nötig, das Lebenswerk des Meisters von l'homme au nez cassé noch einmal zu würdigen. Aus den letzten Lebensjahren des Meisters sind die Büsten Clemenceaus und Mahlers sowie zahlreiche Zeichnungen zu sehen, die schönsten Stücke seiner Sammlung, zwei Bilder von van Gogh, ein Bild Renoirs und ein Bild Carrières, sowie zahlreiche antike und gotische Skulpturen. Am Tor des Hotels liegt die Schloßkapelle, in der, ebenfalls in wirksamer Aufstellung, Gipsabgüsse nach Werken des Meisters untergebracht sind. Dort stehen auch der Balzac und das Höllentor. Im Vestibül des Schlosses, an dessen Wänden die wenigen Radierungen Rodins hängen, werden Photographien feilgehalten – unter ihnen Aufnahmen des Greises auf dem Totenbett. Wie ein entschlafener Riese des Geistes liegt er da: die gewaltige Nase hebt sich aus dem Gesicht heraus, von dem der lange weiße Bart tief über die Brust herunterwallt. Mit rosigem Gesicht, aus dem die blauen Augen klug und heiß hervorblitzten, umrahmt von dem weißen, langen Bart trat er mir zuletzt im Juli 1914 entgegen inmitten eines sonnigen Gartens Mittelfrankreichs, der in üppiger Wildnis wucherte. Damals hatte ich den Eindruck: Gott Vater selbst reicht mir die Hand zum Gruße

HENRI MATISSE, DAME AM FENSTER (NIZZA)

PHOTOGRAPHIE BERNHEIM JEUNE

Franzosen in zahlreichen Triumphdenkmälern. Wenn er Deutsche freundlich bei sich aufnimmt, so ist das vor allem dem Dresdener Georg Treu zu danken, dem er nach wie vor freundschaftliche Gesinnung bewahrt und der ihm bewiesen hat, daß es in Deutschland Menschen gibt, die man „trotzdem" achten muß.

Für Antoine Bourdelle gibt es keine Barrikade zwischen Deutschland und Frankreich. Er ist ebenso zugänglich wie früher. Rodins Tod hat ihm die Bahn freigegeben. In sieben Ateliers arbeiten Schüler und Gehilfen an der Ausführung der Pläne, die der stark umworbene Meister entwirft. „Man sagt allgemein, ich sei der Nachfolger Rodins," erklärte Bourdelle mit einem glücklichen Lächeln, als er mich führte und mich die Fülle seiner Arbeiten schauen ließ, die in den letzten Jahren entstanden ist. Im Salon ist der Kopf des Dichters Mickiewicz ausgestellt, ein Fragment des Denkmals für die Wiederherstellung Polens und Teile des großen Reiterdenkmals für General Alvear, den Gründer Argentiniens.

Im Salon des artistes français wird ferner erhebliches Aufsehen von einem neuentdeckten Bildhauer Dardé gemacht, der bis vor kurzem noch Hirte war. Diese Tatsache ist interessant, wenn man sieht, daß der Künstler zwei Marmorarbeiten in großem Format ausgestellt hat, deren bildliche Wiedergabe dieser Mann aus dem Volke aufs strengste verbietet. Um einen Begriff von ihm zu geben, möchte ich ihn als einen französischen Klinger dörflicher Abstammung bezeichnen.

Im Hotel Biron sind nicht nur Rodins Freunde ein- und ausgegangen. In den niedergelegten Bauteilen wohnte eine Zeitlang Rainer Maria Rilke. Ja Rilke, den man jüngst aus Bayern auswies, dessen Manuskripte nach Kriegsausbruch von den Franzosen in alle Winde verstreut wurden, hat sogar ein gewisses Verdienst daran, daß das Hotel

HENRI MATISSE, BILDNIS. SAMMLUNG BERNHEIM
PHOTOGRAPHIE BERNHEIM JEUNE

Nun da dieser seltene Geist erloschen ist, hielt ich Umschau unter seinen Nachfahren, um seine Wirkung in den Künstlern zu suchen, die, jünger als er, noch mitten im Leben stehen, ihr Lebenswerk weiter fördern. Man weiß, daß Rodin – nicht aus Deutschfreundlichkeit, wohl aber aus Seelengröße sich au-dessus de la mêlée gehalten hat. Albert Bartholomé, der rein äußerlich als Erscheinung des Pariser Lebens Rodin zu ersetzen scheint, ist erfüllt von einem charaktervollen starken und stolzen Nationalbewußtsein. Er glorifiziert den Sieg der

HENRI MATISSE, FRAU IM SESSEL. SAMMLUNG HALVORSEN

PHOTOGRAPHIE BERNHEIM JEUNE

stand, auch einmal etwas Gutes über die deutschen Intellektuellen zu sagen und dieses Motiv zu einer Versöhnungsgeste zu benutzen. Allein, wenn französische Journalisten lesen sollten, was ich hier niedergeschrieben habe, so werden sie nach meinen Erfahrungen daraus nur neue Kraft für Haß, Hohn und Verachtung schöpfen. Nur niemals etwas Gutes über die Deutschen sagen, ist ihre Losung. Manche deutsche Schreiber unterstützen sie darin und zeihen die Deutschen des Chauvinismus, die es wagen, ein leises Wort gegen die Chauvinisten jenseits des Rheins zu sprechen. „Die Deutschen haben ein seltsames Vergnügen daran, sich gegenseitig herabzusetzen," sagte mir ein Franzose, der vielen Umgang mit Deutschen gepflogen hatte.

Das Hotel de Biron hat noch eine andere historische Vergangenheit aus neuerer Zeit. In den Klostergebäuden, die am Bd. des Invalides lagern und die jetzt ebenfalls abgerissen sind, hatte sich einst die Matisse-Schule niedergelassen. Hier gingen Hans Purrmann, Fritz Ahlers-Hestermann und viele andere junge deutsche Künstler täglich aus und ein. Wenn sie an den Park des Hotel de Biron denken, so werden allen diesen Malern sicher gute, schöne Stunden der Arbeit und des Genießens lebendig.

Henri Matisses Schaffen als Maler und sein Wirken als Lehrer ist mit Deutschland so vielfältig verknüpft, daß ich schon aus diesem Grunde den lebhaften Wunsch hegte ihn wiederzusehen. Allein, es waren in Deutschland Gerüchte im Umlauf, daß auch er sich in den Haß gegen unser Land verbissen haben sollte. Ich suchte daher, um

HENRI MATISSE, BLUMEN
PHOTOGRAPHIE BERNHEIM JEUNE

de Biron heute das musée Rodin ist. Er ist in den Jahren, als er Rodin nahe stand, allein oder zum Teil die Veranlassung gewesen, daß Rodin sich nach der Verwaisung des Hotel de Biron hier niederließ. Hätte Rodin das nicht getan, so hätte der französische Staat niemals Gelegenheit gehabt, Rodin das Hotel Zeit seines Lebens zu überlassen, und Rodin hätte nicht sein ganzes Lebenswerk unter der Bedingung dem Staate geschenkt, daß nach seinem Tode das Hotel de Biron zu einem Rodin-Museum umgewandelt werden würde. Ein wie schöner Anlaß, dachte ich, als ich durch den verwunschenen Park ging, wäre dieser Um-

HENRI MATISSE, INNENRAUM (NIZZA)

PHOTOGRAPHIE BERNHEIM JEUNE

ANDRÉ DERAIN, SÜDFRANZÖSISCHE LANDSCHAFT
BESITZER OTTO GRAUTOFF

weitere Nachrichten über ihn und seinen Kreis einzuziehen, einige Staatsbürger aus Neutralien auf. Der Besuch bei ihnen bestätigte meine schlimmsten Befürchtungen. Ich wurde in einer entsetzlichen Weise als „boche" traktiert. Von der Lusitania bis zu den Deportationen in Belgien wurde alles mir persönlich vorgehalten. „Ja aber die deutschen Künstler . . ." „Gerade die deutschen Künstler haben sich schlecht benommen. Einer hat den Louvre annektieren wollen. Einer hat nach Neutralien geschrieben: „Gott sei Dank, daß ich mit gegen diese Schweine von Franzosen kämpfen kann!" Ein anderer hat durch seinen Lebenswandel, durch seinen Bilderhandel hier den übelsten Geruch zurückgelassen." So ging es weiter. Kein einziger dürfe sich dort wieder sehen lassen. Der Neutrale entließ mich mit der Warnung, in meinem eigenen Interesse jede Begegnung mit französischen Künstlern zu vermeiden.

Um so mehr überraschte es mich, als ich am nächsten Morgen einen Brief von Henri Matisse erhielt, der verreist gewesen war und mich nun in warmen Worten bat, sobald wie möglich zu ihm hinaus nach Issy zu kommen. Als ich sein Haus betrat und ihm gegenüber stand, fühlte ich sofort: hier steht ein Mensch vor mir. Der Alpdruck des vorhergehenden Tages wich. Ich setzte mich zu ihm wie in alter Zeit. Henri Matisse ist geblieben, der er war. Er hat sich in den langen Jahren kaum verändert, ist nicht gealtert. Seine erste Frage galt in freundschaftlichster Weise seinem Schüler und Verehrer Hans Purrmann. Er fragte nach allen Deutschen, die er gekannt hatte. Ich mußte erzählen, was ich wußte. Keine hämische Bemerkung fiel; aber mit Geist und Ironie streute er Bemerkungen ein: „On aime le peuple chez vous, n'est-ce pas? Chez nous aussi! – L'art n'est pas seulement quelquechose de beau; il transmet à présent aussi des idées politiques . . ." „Ist der Expressionismus in Deutschland eigentlich der künstlerische Ausdruck der Mehrheitssozialisten oder der Unabhängigen? Bei uns beginnt die Kunst der Linksradikalen erst mit der Kunst, die nach mir gekommen ist. Von den Kubisten an zählt in

Paris die linksradikale Kunst. Léonce Rosenberg ist der Händler der linksradikalen Maler, der Kubisten, der Primitivisten, Negristen usw. Er wollte mir auch einige Bilder abkaufen, aber die Kubisten haben es verboten. Wissen Sie, die haben ihren festen Standpunkt, klare Ziele und verschiedene Kampfmethoden. Manet, Monet und Picasso — nächst unsern Standpunkt Rembrandt gegenüber klarzustellen", sagte er. Einige Tage darauf fand im Rembrandtsaal eine Konferenz der Kubisten statt, deren Schlußergebnis war, daß Rembrandt als Kubist erklärt wurde. Ist er etwa in Deutschland Expressionist? — So ging es weiter. — Picasso? „Il est maintenant tout à fait arrivé. Er

ANDRÉ DERAIN, RÖTELZEICHNUNG

das ist vieux jeu. Mit Nachsicht oder Mitleid blicken die Kubisten auf diese überwundenen Künstler herab. Die alten Meister — das ist überhaupt bei manchen ein Begriff, der der Vergangenheit angehört. Neulich zeigte ich einem von ihnen die Photographie eines Gemäldes von Rembrandt. Der junge Mann war nie im Louvre gewesen: „Wir haben uns schon vorgenommen, dem- ist der Klügste von allen. Wissen Sie, in Deutschland versteht man nicht, was Blague ist. Ich weiß nicht wie Sie das übersetzen, aber mir scheint, das kann man nicht übersetzen. Jeder begabte, vollblütige, junge Künstler, der starke Ideen und klare Ziele hat, wird im Trotz gegen seine Zeit, im Fanatismus seines Strebens eine Zeitlang das, was er der Welt geben zu können glaubt, stark her-

ausarbeiten, übertreiben und der Welt weiß machen wollen, daß das die einzige Wahrheit oder Schönheit sei. Diese jugendlichen Weltverbesserer tun alles, um die Welt für sich zu gewinnen. Sie übertreiben ihre Ideen, damit man sie sieht, hört, aufnimmt. Sie treiben Blague. Picasso hat ganz richtig empfunden, daß die Kunst versanden würde, wenn der Nachwuchs die großen Impressionisten immer nur weiter fortsetzen würde. Er hat ganz richtig verstanden, — das heißt eigentlich war Bracque der Erste — daß die Maler wieder mehr auf die Linie, auf die Form, auf das kubische Verhältnis der Dinge im Raum gehen müssen. Er hat dann aber nicht aus dem Instinkt, sondern aus dem Verstand heraus eine Theorie entwickelt, die oft nicht uninteressant, aber eine Theorie ohne künstlerisches Ziel ist. Ein Postulat aber kein Inhalt, ein Mittel aber kein Zweck und Ziel. Picasso hat jahrelang so getan, als habe er ein Ziel. Aber glauben Sie, daß ein Künstler sich jahrelang selbst etwas vormachen kann, ohne Schaden an seiner Seele zu leiden? Plötzlich, in den ersten Kriegsmonaten ist Picasso sozusagen künstlerisch zusammengebrochen. Mit einem Schlage wurde er zum Ingristen. Aber nicht nur das. Er malt nebenher auch noch weiter kubistisch. Leonce Rosenberg lanziert den Kubisten, Paul Rosenberg den Ingristen. Nun kann jeder nach seinem Geschmack den Picasso versuchen, der ihm gefällt."

ARISTIDE MAILLOL,
STATUETTE IN TERRAKOTTA

Picassos neueste Stilperiode wirkt tragikomisch. Die feinen, kleinen Zeichnungen zu Ingres in Parallele zu setzen, ist kühn. Die Blätter wirken wie die ersten Versuche eines Akademieschülers von mittlerer Begabung; nur zuweilen tauchen Erinnerungen an Picassos schöne blaue Periode auf. Als ich nach meiner Rückkehr einem jungen deutschen Maler diese Zeichnungen zeigte, zog er die hervor, auf der eine Gestalt die Arme in die Höhe hebt. „Aber er ist ja zum Expressionisten geworden, sehen Sie das nicht?" sagte der Maler begeistert. „Ja ich sehe, ich sehe," rief ich laut lachend, „die heutigen Deutschen sind ein hoffnungsloses Geschlecht".

Diese Zeitschrift gilt schon seit Jahren als stark verkalkt, weil sie sich den „ismen" gegenüber, die alle Tage, Wochen, Monate und Jahre in Erscheinung treten, ein wenig abwartend verhalten hat, weil sie nicht jedes kleine oder tüchtige Talent als den Lionardo oder Grünewald unserer Zeit gefeiert hat. Eine so glänzende Rechtfertigung dieser kühlen Zurückhaltung, dieses vorsichtigen Abwartens, dieser angeblichen „Verkalkung", wie Picasso sie durch seine neueste Stilwandlung gegeben hat, konnten sich die Herren Karl Scheffler und Bruno Cassirer niemals erträumen. Die Agitatoren haben gewiß ihre Daseinsberechtigung; aber die Maßvollen sind deshalb nicht alle miteinander Toren.

Matisse fürchtet, daß nach dem Hexensabbath der tausend Ismen dieser dünne, blutlose Akademismus Picassos Trumpf werden könnte in Paris. Es ist möglich. Aber die begabteren Künstler Frankreichs scheinen doch nicht von einem Extrem in das andere fallen zu wollen. Auf sie paßt der Ausdruck Ingriste besser als auf Picasso. Es wäre unrichtig, die neuen Arbeiten von Henri Matisse durch dieses Attribut charakterisieren zu wollen. Allein, auch in seinen Werken der letzten Jahre hat sich das neue Ideal der Zeit, das in dem Namen „Ingres" gut zum Ausdruck kommt, insofern Geltung verschafft, als er nach größerer Plasti-

ARISTIDE MAILLOL, FIGUR IN BRONZE

GUSTAVE COURBET, SCHLUMMERNDE

IM BESITZ VON HENRI MATISSE

ARISTIDE MAILLOL, ENTWURF EINES GRABMALS FÜR GEFALLENE

zität der Erscheinung strebt und mehr als früher auf die Herausarbeitung der linearen Elemente Gewicht legt. Nicht zufällig ruhen seine Augen täglich auf dem schönen, weiblichen Akt von Courbet, den er vor einiger Zeit erworben hat, in dem die Linie und das Volumen der Körper im Raum so stark betont worden ist. In dem weiblichen Akt auf dem Sessel kommen ähnliche Formabsichten zur Anschauung, wie sie Courbet erfüllten. In der Dame mit Hut ist versucht worden aus Ingres'scher Linienreinheit und impressionistischen Augenerlebnissen eine Synthese im Geiste der Gegenwart zu schaffen, die nur das Wesentliche der Formen und Farben wiedergeben will. Köstlich in der Frische und der blühenden Heiterkeit der Farben sind die vielen Bilder, die Matisse in den letzten Jahren in Nizza geschaffen hat: Frauen am Fenster, Frauen am Balkon, Blicke vom Innern eines Hauses auf das Meer, Streifen der Küstenlandschaft und eine Reihe mannigfacher Stilleben. Aus seiner Pariser Arbeitszeit der letzten Jahre stammt eine schöne Ansicht von Notre-Dame. Gemälde von Henri Matisse werden heute in Paris zwischen zehn- und dreißigtausend Francs verkauft.

Die gleichen Preise, die gleichen Erfolge wie Matisse genießt André Derain. Er wohnt immer noch in seiner früheren Wohnung. Sie scheint ihm nicht zu eng zu werden, obwohl sein Körper einen erheblichen Umfang angenommen hat. Derain war den ganzen Krieg über im Felde. Erfreulicherweise hat er keinerlei Schaden erlitten. In den letzten Jahren hatte er leichteren Dienst, da er als Dolmetscher verwandt wurde. Das geschah wohl mehr aus Rücksicht auf sein Künstlertum; denn ich würde Niemandem raten ihm deutsch zu schreiben. Es sei denn, daß er einen Dolmetscher hinterher sendet.

In den letzten Jahren vor dem Kriege hat Derain den großen, freien Landschaftsstil gefunden, der den weiten Atemzug Claudes und den neuen Formensinn Cèzannes zu vereinigen trachtete. Bald nach Kriegsausbruch legte er Pinsel und Palette bei Seite. Im Felde entstanden einige figürliche Skizzen und aus deutschen Geschoßteilen seltsame Menschenköpfe, die in ihrer Ausdruckskraft mir mehr als amüsante Erinnerungen aus dem Felde erschienen. Erst seit einem Jahre ist Derain wieder intensiv an der Arbeit. Wenn man einen der jüngeren Künstler mit Ingres in Parallele setzen kann, so ist Derain dessen würdig. Seine Mappen sind voll wunderbarer Zeichnungen und schöner Pastelle, in denen das Lineare stark betont ist. Seine Linie aber ist weicher als diejenige Ingres'. Darin erkennt man den Nachfahren der Impressionisten. Der Kopf, der hier abgebildet wird, ist leider in seinen Tonwerten dem Original nicht sehr ähnlich. Das ganze Blatt ist in lockeren, weichen Pastelltönen gehalten und den köstlichsten Arbeiten von Degas ebenbürtig.

Ein dritter Künstler, der als „durch", als „arrivé" genannt zu werden verdient, von dem man bei Druet, bei Vildrac, bei Rosenberg, Guillaume, Véel, schöne Ölbilder und noch schönere Aquarelle sieht, ist Vlamink. Er ist einer jener begabten Nachfolger der Impressionisten, die in eigener Prägung ohne klassizistischen Einschlag die Kunst des Impressionismus fortsetzen.

Ein vielbegehrter Maler ist Marquet, vor dessen Bildern man nur insofern von Ingres reden kann, als man es vor Matisse tun darf. Er hat sich nicht verändert. Alles, was Julius Elias hier vor einigen Jahren über ihn geschrieben hat, trifft heute noch zu; nur seine Preise sind erheblich gestiegen, genau wie die Preise von Vlaminks Arbeiten. George Besson hat kürzlich bei Crès et bie eine kostbar ausgestattete Monographie über den Künstler herausgegeben.

Was ich von Othon Friesz in einer Ausstellung bei Manzi sah, erschien mir zusammengeraffter und abgeklärter: zwei schöne Wandgemälde in bewegter Komposition und lebhaften Farben.

ARISTIDE MAILLOL, ZEICHNUNG

Camoin, Guérin, Manguin, Laprade und Jules Flandrin haben sich kaum verändert.

Tobeen, der Einzige der Jungen, der von dem alten Théodore Duret gefördert wird, hat erheblich an Kraft und Bedeutung gewonnen. Ihn sowohl wie den jungen Gimmi, den die Galerie Weill lanziert, kann man noch zu den Ingristen rechnen, wenn sie kurz charakterisiert werden sollen. Alle diese Künstler haben ihre weltbürgerliche Gesinnung bewahrt. Und auch der würdige und gütige Théodore Duret ließ sie mich in erwärmender Weise fühlen.*

Die Zahl der Kunstsalons hat erheblich zugenommen. Die Zeitschriftenliteratur blüht. Theoretische Schriften sind mehrere von Bedeutung erschienen. Der eigentliche Kreis der Kubisten besteht aus Herbin, Gleize, Metzinger, Leger, Juan Gris und anderen. Ein wenig beiseite steht Braque. Verfehmt ist der treulose Picasso, der — auch eine Wandlung — als mondäner Boulevardier im Smoking die Abende im Kreise des russischen Ballets verbringt, das er in einer — ebenfalls unkubistischen — Publikation verherrlicht hat. Delaunay lebt mit seiner Frau in Spanien und soll dort künstlerische Erfolge haben.

ARISTIDE MAILLOL, ZEICHNUNG

* In diesen Blättern wollte ich meine ersten menschlichen Eindrücke, die ich von der jungen Künstlergeneration empfing, festhalten. Eingehender über ihr Schaffen zu berichten, behalte ich mir in einem illustrierten Buche vor, daß demnächst im Mauritius-Verlag erscheint: Die französische Kunst seit 1914.

PABLO PICASSO, ZEICHNUNG

PABLO PICASSO, SELBSTBILDNIS. ZEICHNUNG

Der Künstler, der am frühesten sich von den Form auflösenden Tendenzen des Impressionismus ab und einer Formgebundenheit zugewandt hat, ist der Bildhauer Aristide Maillol. Er war der Erste, der die weitblickenden Prophezeiungen des klugen Theoretikers Maurice Denis erfüllte. In den letzten Tagen meines Aufenthaltes lud mich Maillol nach Marly le Roi ein. Es war ein glühend heißer Sommertag, als ich die Höhe zu ihm hinanstieg. In dem üppig wuchernden Garten trat er mir entgegen. „Sie kommen zu guter Stunde", sagte er, „denn gerade gestern habe ich die Bronzefigur, die dort vor der Hausmauer steht, aus der Erde ausgegraben. Den ganzen Krieg über hielt ich sie im Garten unter der Erde verborgen, damit ihr kein Unheil geschehe". Die Bronze trug noch Spuren ihres langen Schlafes. Grüne Patinaflecken saßen hier und da auf dem Körper, die Maillol sich anschickte zu entfernen. Rodins Frauen zeigen alle das rein französische Körperideal, das seit Poussin in der französischen Kunst heimisch geworden ist: schlanke, geschmeidige Leiber, biegsam und zart in den Bewegungen, weich und sinnlich in Formen und Linien. Maillol ist dieses Frauenideal fremd. Der Südfranzose, der aus der bergigen Hochebene stammt, in der spanisches Blut mit französischem sich kreuzt, ist im Grundzug seines Wesens der Pariser Kultur so fremd, daß ihn das graziöse und grazile Frauenideal der französischen Tradition nicht in seinen Bann zu ziehen vermochte. Seine Frauen sind groß, kräftig, breit und massig, haben Hüften und Lenden, die von schwerer Arbeit zeugen, wie sie in Gegenden, die von Bauern bevölkert sind, zu leisten sind. Erst neunzehn Jahre ist dieses mächtige Mädchen alt. Sie weiß nichts von der Differenziertheit der feinnervigen Pariser Kultur. Emile Verhaerens Verse fallen dem Betrachter ein:

> So kreist durch deine Adern rotes, warmes Blut,
> Und färbt deine Brüste, die herrlich sich heben,
> Und dein Haar ist rot und dein Mund wie das Leben
> Und dein Körper ist froh und der Erde gut.

Von den Provinzen, die im Norden und Süden, im Osten und Westen, an Frankreichs Grenze liegen, wird in Paris kaum gesprochen — und doch sind sie für das Land von ungeheurer Be-

ANDRÉ DERAIN, ZEICHNUNG

Lage eine Skizze zu diesem Monument abzubilden. Auch der Entwurf einer Siegesgöttin findet sich unter seinen Entwürfen; aber im großen und ganzen scheint ihn die Verherrlichung des Sieges nicht zu reizen. Trauergenien finden sich zahlreicher in seinen Mappen. Die meisten und schönsten Studien aber gelten der Verherrlichung des weiblichen Körpers im Augenblick der Ruhe, im Zustand gesammelter, selbstbewußter Kraft.

Als der Abend kam, verabschiedete ich mich. Der Künstler trug mir warme Grüße für alle seine Freunde und Verehrer in Deutschland auf. Er höre garnichts mehr von ihnen. Man solle ihn doch nicht vergessen.

Ich verließ den ungepflegten, wild wuchernden und üppig sprießenden Garten, trat auf den sauberen Weg und schritt die gepflegte Landstraße, die durch die hügelige Landschaft führt, hinunter nach Saint Germain en Laye. Aus einem urwüchsigen Naturidyll gelangte ich in den Bereich der Pariser Stadtkultur. Im Parke von Saint Germain gehorchen die Bäume wieder den Anordnungen der abstrakten Gesetzmäßigkeit, die die Pariser als Schönheitskanon aufgestellt haben. Sie stehen in Reih und Glied. Ihr Gezweig entfaltet sich maßvoll und ist überall rücksichtslos beschnitten, wo es wagte über die Fassade der Parkanlage hinauszudringen. Maß und Würde wird auch von der Natur verlangt. Es ist den Bäumen verboten willkürlich zu wuchern. Die Naturkräfte haben gewisse Schranken zu wahren, die Gesetze zu erfüllen, die der Mensch vorgeschrieben hat. Die langen Alleen sind dem Unkraut und dem Buschwerk verboten. Es hat sich zurückzuhalten. Lächelnd über diese Tyrannei gehe ich durch den künstlichen Park. Soll ich ein Manifest für das Wachstumsrecht in der Natur aufsetzen? dachte ich. Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit im Pflanzenreiche? Ich gehe durch eine dunkle, von duftigem Grün überwölkte Allee. In der Ferne schimmert es goldig rot. Ich gehe dem Licht entgegen: ein Gleichnis des Lebensweges. Ach nein, denke ich, dieses Menschenwerk ist gut. Das alte Problem Gesetz und Freiheit beschäftigt mich. Freiheit ist heute Jedermanns Ideal. Ich habe mich für das Gesetz entschieden. Erst das Gesetz

deutung, Ströme der Kraft ergießen sich von ihnen in das Zentrum, führen dem Talbecken von Paris immer wieder neue Säfte zu. Man denke an Claude Lorrain, man denke an Verlaine, an Verhaeren, an Monticelli, an Tobeen — an Maillol. Ein wenig beschämt und kleinlaut steht der verfeinerte Großstadtmensch vor diesem mächtigen Frauenleib — vor dieser großartigen Verherrlichung der Kunst, die in einem primitiven Mädchenkörper wirkt. Das Cézannedenkmal Maillols ist immer noch nicht fertig. Der Entwurf in Gips steht vollendet in seinem Atelier: eine ruhende, sinnende Frauengestalt von großen, aber edlen Dimensionen. Während ich betrachtend von einer Arbeit zur anderen ging, stand der Künstler schlank aufgerichtet am Fenster und setzte seine Arbeit an einer kleinen Terracottafigur gelassen fort. Auch er ist mit Aufträgen gesegnet. Für eine südfranzösische Stadt hat er ein Denkmal für die Kriegsgefallenen zu errichten. Wir sind in der

kann die Güter der Freiheit für die Allgemeinheit nutzbringend machen. Dessen gedachte ich, als ich durch die gepflegte, geordnete, maßvoll rhythmisierte Allee schritt, der Stadt entgegen, die durch das Gesetz ihre Weltgeltung in Kunst und Literatur errungen hat.

Ich war inzwischen hinausgetreten auf die Terrasse. Weit dehnte sich die Landschaft im sinkenden Sonnenlicht vor meinen Augen. Im Hintergrund reckte sich steil der Eiffelturm in die Höhe. Da lag Paris. Diese Stadt war uns einst geöffnet. Ihre Schönheit, ihr Formenreichtum, ihre Farbenharmonien boten einst unserer ewig schweifenden, ins Grenzenlose greifenden Sehnsucht eine beruhigende Beschränkung. Lebte man in ihr, so glaubte man, seinen deutschen Reichtum nur in die ehrfürchtigen Formen ergießen zu brauchen, die eine jahrhundertalte Tradition für Sitte und Haltung, Geschmack und Lebensstil sich geschaffen hatte, um die vollkommene Verschmelzung von deutscher Tiefe und romanischer Beherrschtheit von Fülle und Form verlebendigen zu können.

Die Sonne sank. Die Silhouette der Stadt verschwamm. Einsam stand ich in dunkler Nacht, und unser großes Leid der Gegenwart bedrückte mich.

PABLO PICASSO, ZEICHNUNG

PERSISCHE FEDERZEICHNUNG, BLINDE AUF DEM MARSCH

EINE PERSISCHE ZEICHNUNG DER PARABEL VOM BLINDEN BLINDENLEITER

VON

FRIEDRICH SARRE

Vor mehr als Jahresfrist wies ich in dieser Zeitschrift auf die im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert häufig zu beobachtende Beeinflussung der persischen Miniaturmalerei durch europäische Kunst hin und konnte bei einer Arbeit des Riza Abbasi sogar das Vorbild angeben, das dieser führende persische Künstler über ein Jahrhundert nach seiner Entstehung in origineller Weise nachgebildet und gleichsam ins Persische übersetzt hat[*]. Zur Ergänzung des damals Mitgeteilten sei hier die Aufmerksamkeit auf eine persische Pinselzeichnung gelenkt, die gleichfalls auf eine europäische Vorlage zurückzuführen ist.

Das aus dünnem durchscheinendem Papier bestehende Blatt, wie üblich von einem Sammler auf einen Pappkarton geklebt und von farbigen Randleisten eingerahmt, ist mit einer gleich großen jüngeren Zeichnung vereinigt worden, die in Anlehnung an erstere geschaffen, hier als unerheblich nicht in Betracht kommt. Zu dieser Zeit, etwa im Laufe des achtzehnten Jahrhunderts, hat man unserer Zeichnung in Blattgold gemalte Pflänzchen hinzugefügt.

Es handelt sich um eine typische persische Federzeichnung aus der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts, die im Stil unzweifelhaft gleichfalls auf Riza Abbasi selbst oder seine Schule zurückgeht. Ein Vergleich mit den Federzeichnungen, die wir von dem Künstler in dieser Zeitschrift und auch in einer Sonderpublikation veröffentlichten[*], und deren Stil wir kritisch behandelten, bestätigt diese Zuweisung und enthebt uns hier der Pflicht, sie näher zu begründen.

Dargestellt ist ein sich nach rechts bewegender Zug von acht Männern mit einem hinter einem Hügel hervorkommenden Packesel zum Schluß. Der gebückte Mann an der Spitze scheint sich, auf einen Stock gestützt, mühsam vorwärts zu tasten, ebenso der zweite; alle bilden sie sich umfaßt haltend oder eine Hand auf die Schulter des Vordermanns legend, gleichsam eine lebende Kette. Diese Sonderlichkeit in Verbindung mit der nach oben gewandten Kopfhaltung einzelner und mit dem blöden Gesichtsausdruck anderer, macht es unzweifelhaft, daß es sich hier um die Wiedergabe von Blinden handelt; man wird an die uns aus der flämischen Kunst bekannte Darstellung der Parabel erinnert, welcher die Worte Jesu (Matthäus 5,

[*] Kunst und Künstler, Jahrg. XVII., Heft VII, S. 258: Eine persische Kopie von Peruginos „Beweinung Christi“.

[*] Kunst und Künstler, 1910, S. 45 ff.: Riza Abbasi, ein persischer Miniaturmaler. — Sarre und Mittwoch, Zeichnungen von Riza Abbasi; München 1914.

PETER BREUGHEL, DIE PARABEL VOM BLINDEN BLINDENLEITER

NEAPEL, MUSEO NAZIONALE

5, 14) gelten: „Lasset sie (die Pharisäer) fahren, sie sind blinde Blindenleiter; wenn aber ein Blinder den anderen leitet, so fallen sie beide in die Grube." Ein Gemälde von Hieronymus Bosch, das diese Parabel behandelte und sich im Besitze von König Philipp II. befand, ist bei einem Brande des Prado verloren gegangen. Den gleichen Vorwurf finden wir auf einer Zeichnung des Peter Breughel d. Ä. im Berliner Kupferstichkabinett und auf seinem berühmten Gemälde des Neapeler Museums „un chef-d'oeuvre d'observation physionomique et satirique"*. Während auf der Berliner Zeichnung nur zwei Figuren dargestellt sind, zeigt das Gemälde gleichfalls eine Kette von mehreren Blinden, von denen der erste, der Führer, schon gestrauchelt und in den Wassergraben gefallen ist.

Ein direkter Zusammenhang zwischen dem Breughel'schen Bilde und der persischen Zeichnung läßt sich im einzelnen nicht nachweisen. Aber unzweifelhaft scheint es mir zu sein, daß ein anderes, in ähnlicher Weise wie Breughel die Parabel behandelndes Kunstwerk, ein Gemälde, eine Zeichnung oder ein Stich dem persischen Künstler vorgelegen hat und von ihm kopiert worden ist. Über den Vorwurf als solchen, die Illustration der christlichen Parabel, war er sich wahrscheinlich nicht klar, und so hat er auch das Motiv des Strauchelns des ersten Blinden nicht wiedergegeben und fortgelassen. Ihn reizte allein das Motiv, ein Zug von Blinden, zur Nachbildung; und auch in seiner Arbeit kommt das psychologisch Bedeutsame, die verhängnisvolle Vertrauensseligkeit, die „blinde" Zuversicht der Blinden auf den stolpernden Leiter ihres Zuges zu erschütterndem Ausdruck. Von einer Nachbildung im Äußerlichen, im Kostüm und so weiter hat er abgesehen. Sehr merkwürdig ist die kleine Gestalt des Eselführers. Die Bildung dieses untersetzten korpulenten Männchens mit dem fratzenhaft gezeichneten Kopf erinnert unwillkürlich an Breughel'sche Figuren. Sollte auch hier ein Zusammenhang vorliegen? Man könnte versucht sein, diese Figur zur Stütze der Vermutung zu verwenden, daß dem persischen Künstler mehrere Breughel'sche Zeichnungen oder Stiche vorgelegen haben, nach denen er dann gemeinsam auf einem Blatte den Blindenzug der Parabel und eine fratzenhafte Figur kopiert oder vielmehr nur dem Vorwurfe nach, nicht im Detail, nachgebildet hat.

* L. Maeterlinck, Le Genre satirique dans la peinture flamande, Bruxelles 1903. pag. 316.

FERDINAND VON RAYSKI

DAS BILDNIS DES HERRN BENECKE VON GRÖDITZBERG

VON

GUSTAV PAULI

Das lebensgroße Bildnis des Herrn Benecke von Gröditzberg gehört unzweifelhaft nicht nur zu den besten Bildern der Hamburger Kunsthalle, sondern in seiner Art auch zu den besten deutschen Bildnissen des neunzehnten Jahrhunderts. In seiner Art! Das heißt, es hat bei allen Vorzügen eines sehr gut gemalten, sehr geschmackvollen und sehr lebendigen Bildnisses noch den besonderen Vorzug einer vollkommen weltmännischen Haltung. Und diese Art ist eben in Deutschland selten, wo die Bildnisse entweder künstlerisch wertvoll, oder vornehm repräsentativ, oder keins von beiden zu sein pflegen. Vielleicht ist Rayski der einzige Bildnismaler unter uns gewesen, der — wenigstens im neunzehnten Jahrhundert — die unverträglichen Vorzüge leicht und natürlich zu verbinden wußte.

Ein solches Bildnis bedeutete für seinen Meister die Anwartschaft auf eine glänzende Existenz, auf Reichtum, Ehren und fürstliche Protektion — zumal, wenn der Meister dem Glücke mit einem adligen Namen entgegenkam. Geringere Talente als Rayski haben als Bildnismaler der großen Welt alles dieses geerntet. Warum er selber nicht? — Weil er wirklich war, was jene anderen nur zu sein vorgaben: vornehm. Rayski war ein kunstbegabter Kavalier der guten alten Zeit. („Jede Zeit, wenn alt, wird gut", bemerkt Byron einmal. Und unsere gute alte Zeit währt bis etwa um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts.) Rayski war ein Kavalier, das heißt, er war gesonnen, sein Leben mit einer gewissen Lässigkeit auf seine Art zu führen, er malte, wie und so lange es ihm gefiel, war keineswegs träge, aber noch weniger geschäftstüchtig; im übrigen liebte er die Jagd und schöne Pferde und war auf den Rittergütern Sachsens und sonst in manchem vornehmen Hause Deutschlands ein gern gesehener Gast. Gewiß verlangte er keine großen Honorare, dachte nicht daran, die Presse in Bewegung zu setzen, auf Ausstellungen zu glänzen und am Hofe oder bei Berühmtheiten werbekräftige Aufträge zu ergattern. Und da er sich so wenig um sich selber bemühte, so kamen seine distingierten Freunde auch nicht auf den Einfall, es damit anders zu halten. Immerhin läßt sich in jüngeren Jahren auf solche Weise eine Weile recht angenehm leben. Allein das Unglück wollte es, daß Rayski sich einer sehr gesunden Konstitution erfreute, folglich bei mäßigem Leben ein hohes Alter erreichte. So kam es, daß seine Freunde und Gönner allmählich um ihn wegstarben; bei zunehmenden Jahren erwirbt man schwerlich neue hinzu. Das jüngere Geschlecht der Maler, das neben ihm heranwuchs, diente Idealen, die von den seinen sich immer weiter entfernten. Er fühlte sich vereinsamt und verkannt, da er sich doch seines Wertes recht wohl bewußt war (natürlich! — Wer wäre es nicht?). Schließlich gab er das Malen so gut wie gänzlich auf. Als er vierundachtzigjährig in einer bescheidenen Wohnung oben im vierten Stock eines Hauses an der Bürgerwiese in Dresden 1890 starb, wußten nur wenige, daß er ein Künstler gewesen war.

Freilich war er nie so wie die anderen ein zünftiger Maler gewesen, allein er war der ehrliche Repräsentant seines Standes und seiner Zeit, einer, der sich treu blieb — ein Charakter. Und vergessen wir es nie: Genie ist Charakter. In dem Charakter Rayskis waren die Grenzen seiner ganz unproblematischen Kunst begründet, aber auch ihr Wert.

Wenn man sagt, daß ein Mensch das Kind seiner Zeit sei, so ist ergänzend zu verstehen, daß „seine Zeit" die Jahrzehnte seiner Entwicklung bedeute. Die Welt nimmt, wenigstens für den Europäer, etwa alle drei Jahrzehnte ein neues Gesicht an, und nur wenige Zeitgenossen sind so wandlungsfähig wie die Zeit selber.

Rayski wurde am 23. Oktober 1806 zu Pegau in Sachsen geboren als der Sohn eines Rittmeisters, der eben damals im Felde stand. Es war kurz nach der Schlacht bei Jena. Der Vater, einige Jahre später zum Obersten und königlichen

hielt nur den Jüngsten bei sich. Die anderen kamen zu Verwandten und Freunden, Ferdinand in das Haus eines Grafen Beust, der die Kosten seiner Erziehung übernahm. Als er die Schule absolviert hatte, tat man ihn in das Dresdener Kadettenkorps. Das war so gut wie selbstverständlich. Als merkwürdiger erscheint es uns, daß man ihm nebenbei Gelegenheit gab, die Akademie zu besuchen. Wie er dann Leutnant wurde, Schulden halber den Dienst quittieren mußte, für einige Zeit an die Akademie zurückkehrte und schließlich als Maler seine ersten bescheidenen Erfolge gewann, das brauchen wir hier nicht weiter zu verfolgen. Man mag es in dem Werkchen von Ernst Sigismund über Rayski nachlesen.* Genug, er sah sich in den Stand gesetzt, 1834 eine Studienreise nach Paris anzutreten. Dort waren es Delaroche und Horace Vernet, an die er sich anschloß. Man könnte sich darüber verwundern, da doch Delacroix lebte, wenn die Jugend nicht immer wieder zu den Tagesgrößen und Publikumslieblingen liefe – eben weil sie die Zugänglichen und Leichtverständlichen sind. Von Paris aus fand sich Rayski nach einigen Wanderjahren durch Deutschland 1839 nach Dresden zurück, wo er fortan seinen Wohnsitz behielt. Er stand nun gefestigt da, in der Blüte einer jungen Meisterschaft.

FERDINAND VON RAYSKI, BILDNIS DES HERRN BENECKE VON GRODITZBERG
HAMBURG, KUNSTHALLE

Generaladjutanten befördert, starb im Januar 1813 in russischer Gefangenschaft. Er hinterließ die Seinen in bitterer Armut. Die Mutter erhielt nun für sich und ihre sechs unmündigen Kinder, drei Buben und drei Töchter, eine kümmerliche Pension, zu wenig, um damit Haus zu halten. Sie be-

So hatte er sich in jenen Jahren eines tiefen Friedens geformt, den die erschöpften Völker nach den napoleonischen Kriegen verlangten. Europa erfreute sich der Ruhe der Genesenden, der aufatmend seine Kräfte zurückkehren fühlt. Man

* Ernst Sigismund: Ferdinand von Rayski. Dresden 1907.

mag sich leichtlich über die beschränkte Regiererei der damaligen Machthaber entrüsten oder das Philistertum der damaligen Bürger belächeln. In Summa schienen die Menschen doch leidlich zufrieden zu sein. Ein Weiser wie Ernest Renan meinte sogar, Europa habe damals seine glücklichste Zeit erlebt. Man kam mit geringer Bequemlichkeit aus; doch fühlte man einen neuen Wohlstand wachsen. Und über der Enge des bürgerlichen Lebens entfaltete sich siegreich der Flug der Gedanken. Niemals war deutsche Kunst und deutsche Wissenschaft in höherem Ansehen gestanden als in jener Zeitspanne, in deren Mitte Goethe die Augen schloß. Während die deutschen Nazarener ihren Einfluß überall in Europa und nicht zuletzt in ihrer Geistesheimat Italien geltend machten, erblühte daheim allerorten als ein liebenswürdiger Flor auf dem Acker des Philisteriums eine sehr achtbare Fein- und Kleinmalerei, der letzte ganz unverfälschte Ausdruck uralter deutscher Kunstgesinnung.

Dieser Zeit gehörte Rayski an. Er steht sogar als einer ihrer wesentlichen Repräsentanten da — nachdem er uns nun einmal, seit einem Jahrzehnt, bekannt geworden ist. Allerdings repräsentierte Rayski durchaus nicht die bekanntesten Züge damaliger Kultur, nicht ihren hohen Geistesflug und nicht ihre Nüchternheit, wohl aber ihre Vornehmheit, jenen aus dem achtzehnten Jahrhundert überkommenen und inzwischen ein wenig modifizierten „gebildeter" gewordenen Rest höfischer Sitte, der immer noch eine der Lebensmächte war. Wohl sah die Ritterschaft Reichtum und Macht allmählich auf das unwiderstehlich erstarkende Bürgertum übergehen, aber noch behauptete sie ihren Einfluß an den höchsten Stellen der Staatsverwaltung. Noch saßen ihre Angehörigen überall auf ihren Gütern, den Quellen ihres Wohlstandes. Und noch bewahrte sie in ihrem Auftreten die unbekümmerte Haltung verfeinerter Herrenmenschen, der sich das Bürgertum in seinen erfolgreichen Vertretern anzugleichen beflissen war. Rayskis Kraft, sein Charakter, folglich sein Genie, beruhte nun darin, daß er diese Vornehmheit nicht abmalte, sondern in sich verkörperte. Er malte unbewußt sich selber in diese Landedelleute, in diese tapfer und ein wenig renommistisch dreinschauenden Offiziere hinein. Den Leipziger Konsul Schletter verwandelte er in einen Diplomaten von Rang und den neugebackenen Ritter Benecke von Gröditzberg in einen Schloßherrn vom ältesten Adel. In Wirklichkeit waren seine Modelle wohl weder so elegant noch so anmutig beherrscht in ihren Bewegungen. Auch den Anflug von militärischer Haltung haben sie ihm zu verdanken. Die Zivilisten, wie Herr Benecke, sehen bei ihm alle so aus, als wären sie mindestens in ihrer Jugend einmal Leutnants gewesen.

Das Kavaliermäßige sehen wir bei ihm durchaus nicht nur in den großen Zügen der Anordnung und Haltung; es lebt in seinen Fingerspitzen und lenkt die Bewegung von Stift und Pinsel. Die Schwäche seiner Zeichnungen ist ihr eleganter Strich. Auch seine Malerei ist manchmal nur allzu weltgewandt. Und doch fühlen wir uns gerade ihr gegenüber milder gestimmt. Denn sein Vortrag ist nicht die absichtsvoll gepflegte Bravour des Pinselschwungs wie bei — nun, wie bei manchen Neueren, zum Beispiel in München. Er ist von einer angeborenen kecken Leichtigkeit. So gelingen ihm glänzend gemalte Stücke; daneben freilich entgleitet er auch wohl in eine saloppe Eleganz, wie zum Beispiel in dem berühmten Wildschweinbild. Für seine Zeit, das Deutschland der vierziger Jahre, ist diese Art der Malerei geradezu unerhört. Daß sie damals Verständnis gefunden habe, möchten wir nicht annehmen. Seine aristokratischen Gönner werden sie vermutlich als eine entschuldbare Flüchtigkeit geduldet haben.

In dem ersten an Verblüffung grenzenden Staunen, mit der Rayski auf der Jahrhundertausstellung 1906 aufgenommen wurde, suchte man nach einer Erklärung dieser singulären Erscheinung durch den Hinweis auf den großen Modeporträtisten seiner Zeit, Thomas Lawrence. Allein es ist nicht verbürgt, nicht einmal wahrscheinlich, daß Rayski in Dresden oder Paris Bilder von ihm zu sehen bekommen habe. Sein Kolorit ist ganz verschieden von dem lackierten Glanz des hellen Inkarnats, von den emailhaften Farben auf den lebensgroßen Miniaturen des gefeierten Sir Thomas. Wenn durchaus fremde Anreger herangeholt werden sollen, so muß man sich schon mit Delaroche und Horace Vernet begnügen. Allein was bedeuten sie oder nun gar der auch als Anreger herbeigerufene Münchener Schönheitsmaler Stieler für Rayski? Er ist ihnen allen dreien weit überlegen. Nur das

Allgemeinste verbindet ihn mit den Modemalern in Paris und London, nichts anderes als das internationale Fluidum des Zeitgeschmacks; es trägt ihn wie ein Strom das Fahrzeug; doch was das Fahrzeug birgt, ist sein Eigentum.

Man hat oftmals auf die Gefahren hingewiesen, die in Gestalt von Erfolg und Bequemlichkeit den Bildnismaler bedrohen. Die meisten erliegen ihnen, verflachen in der Routine. Es gibt wenige Ausnahmen davon. Rayski ist eine von ihnen. Eben als Kavalier war er zu stolz oder zu bequem, um aus seinen besten Bildern ein Klischee zu fabrizieren. Er malte ein paar Meisterwerke, eine Reihe von durchschnittlich tüchtigen Bildern und etliches Minderwertige. Auch bemühte er sich durchaus nicht um neue Probleme; ihm fehlte der Ehrgeiz, sich mit der Jugend ringend zu verjüngen. So ist das Genie in ihm beizeiten schlafen gegangen, einige Jahrzehnte, ehe er sich selber ein für allemal zur Ruhe legte. Darum hat er aber keineswegs das Recht jedes Künstlers verwirkt, nach seinem Besten beurteilt zu werden. Er lebt in der Geschichte vielleicht nur in einem halben Dutzend Bildnissen. Diese aber genügen, um ihm einen ehrenvollen Platz zu sichern; und das unsere zählt zu ihnen.

Noch ein paar Worte über dies Bild. Das Bemerkenswerte der Komposition des Ganzen und Haltung des alten Herrn im Besonderen ist die Selbstverständlichkeit. Reserviert, ohne steif zu sein, beherrscht und doch bequem steht er vor uns — verteufelt elegant in seinem untadelig geschneiderten braunen Frack, in den er die Rechte geschoben hat, während die behandschuhte Linke Zylinder und Spazierstock (das Stöckchen unserer Großväter mit dem berühmten goldenen Knopf) hält. Es ist nichts Momentanes in seiner Bewegung. Herr Benecke v. Gröditzberg hält nicht etwa auf einem Spaziergang inne, um mit uns zu plaudern. Er repräsentiert; allein er tut es ohne Affektation, vielmehr in der Erfüllung einer Pflicht. Er steht auch nicht eigentlich in einer Landschaft, vielmehr vor dem dunkelbraunen Hintergrund eines Raumes, in dem wir eine Landschaft angedeutet finden. Links hinten ragt in phantastischen Umrissen auf einer Anhöhe die Burg Gröditzberg, von deren Turm in keckem Schwunge eine Fahne flattert; der Schloßherr hat hier zurzeit sein Quartier aufgeschlagen. Rechts oben prangt sein Wappen, das ein merkantiles Symbol dankbar verewigt.

Aus dem allgemeinen Dunkel leuchtet nur das Gesicht hervor. Von der Wäsche ist nichts sichtbar und die eine Hand, die sich zeigt, wird von grauem Handschuh verhüllt. Nur auf dem Lack der Stiefel blitzen ein paar weiße Lichtstreifchen. Das Antlitz wird indessen wirksam hervorgehoben, gewissermaßen serviert auf einer mächtigen schwarzen Atlasbinde, die sich aus dem Westenausschnitt hervordrängt und durch eine Nadel mit einem aus Türkisen zusammengesetzten Knopf gebändigt wird. (Auch das Schmuckstück ist historisch. Damals war die Perle in der Krawatte noch nicht erforderlich.)

Vom seelischen Gehalt der Erscheinung, auf den bei einem Bildnis freilich nicht wenig ankommt, ließe sich etwa sagen, was Leibl einmal bemerkte; wenn ein Porträt gut gemalt sei, dann wäre die Seele ohnehin dabei. Wir glauben es aufs Wort, wenn der Maler auf der Rückseite in naiver Genugtuung in großen Zügen mit dem Pinsel geschrieben hat: daß sein Bildnis „sprechend ähnlich" sei. Der Ausdruck des Gesichtes ist nicht gerade liebenswürdig, aber er bedeutet Tüchtigkeit, Pflichtbewußtsein und Selbstgefühl. Herr Benecke hatte es zu etwas gebracht, 1777 zu Frankfurt a. O. geboren, ließ er sich in Berlin als Bankier nieder. Aus den Erträgen seines rasch aufblühenden Geschäftes kaufte er 1822 die Herrschaft Gröditzberg in Schlesien, deren verfallenen Herrensitz er mit großen Kosten und vielem Verständnis wiederherstellen ließ, woraufhin ihm vom König von Preußen 1829 der erbliche Adel verliehen wurde. —

APOLLO UND DIANA VON LUKAS CRANACH

EIN GEDICHT

VON

ROBERT WALSER

Apollo:

Was suchte ich den ganzen Tag,
was hatte mir den Sinn geblendet?
Und nun es Abend worden ist,
die Sonne nur noch hie und da
vereinzelt einen Ast vergoldet,
sonst alles still ist im Revier,
ein leiser Wind sich noch bewegt,
wen treff' ich da nun an?

Diana:

Verwundert bin ich, und mit Recht.
Was tatest du den ganzen Tag,
nicht kennend deine eigne Neigung,
nicht fühlend deinen wahr'n Beruf,
nicht achtend die geduld'ge, ew'ge
Natur, und gänzlich mißverstehend
dich und das Leben ringsherum?

Apollo:

Ich jagte! Siehst du das nicht schon
an Pfeil und Bogen, die ich trage?

Diana:

Wohl seh' ich's, und ich schelte dich.

Apollo:

Da ich dich finde, ist die Jagd
mir herrlich, und ich preise sie,
denn nie ist mir ein schöneres,
entzückenderes Wild erschienen.
Nur ist dies nicht das rechte Wort:
Bild — hätt' ich eher sagen sollen.

Diana:

Zu schön bist du zu solchem harten
Geschäfte, und ich bitte dich,
leg' es von nun an völlig ab,
vergiß es und ergreif' ein and'res.
Die blonden Locken, die du trägst,
der milde Blick in deinen Augen,
die bläulich sind wie Himmelslicht
und sanft wie Flut von Flüss' und Seen,
die liebenswürdige Geberde
und die gedankenvolle Stirn',
sie kündigen mir an, du habest
Seele und reicheres Talent
und seiest viel zu hochbegabt.,
als um den Jäger nur zu spielen.

LUKAS CRANACH, APOLLO UND DIANA

Apollo:

Ich wußt' wohl selbst nicht, was ich tat
und ging zur Jagd aus Langeweile,
sie war mir bloß ein Zeitvertreib.

Diana:

Und darum tötetest du Tiere?

Apollo:

Ja, darum nur; nicht, weil ich's wollt'.

Diana:

Verfolgtest arme und unschuld'ge
Geschöpfe, wie dies zarte Reh hier,
das mir mit seinem weichen Leib
zum Sitze dient, als wär's ein Sessel,
dies Wesen, das nicht reden, sondern
nur seufzen kann, wenn du's verwundest,
kläglich schwimmend in seinem Blute!
O, kehr' dich ab von solcher Art,
beklage die verlor'ne Zeit,
die du hinbracht'st mit Jagdgelüsten,
leg' ab den Bogen, greif' zur Leier
und widme dich der holden Kunst,
sei Schützer und Begeisterer
von allem Schönen und Gerechten.

Apollo:

Ich liebe dich und kann unmöglich
anders, als eifrig dir gehorchen.
So sag' ich von der Jagd, von allen
rohen Zerstreuungen mich los
und will von nun an alles nur
auf das Gefühl gegründet wissen
und immer erst ein bißchen denken
bevor ich handle, daß dann niemand
durch mich zu leiden hat, es wollen und
dürfen ja alle leben, Blumen
und Tier' und Menschen. Alles,
was Freud' und Schmerzen fühlt, sei heilig
mir, der ich Beides auch empfinde.
Das lehrte mich soeben dein
reizender Mund, der mir das nicht
vergeblich soll verkündet haben.
So will ich denn jetzt nichts mehr tun, als
was herzlich ist.

Diana:

Ich glaube dir's.
Sing' nur recht schöne Liebeslieder.

Apollo:

Du selber bist das schönste Lied.

Diana:

So suche mich denn nachzuahmen.

Apollo:

Am liebsten blieb' ich hier bei dir,
wollt' nichts, als dir in's Auge schauen,
schon nur dein süßes Lächeln wäre
fortwährenden Genusses wert.

Diana:

Gut! Doch beherrsche dich ein wenig;
es soll in allem eine Grenze
sein und ein Maß, bleib' aber ruhig
mein Freund. Geh jetzt, es ist schon spät,
wir seh'n uns wohl bald einmal wieder.

WILHELM VON KOBELL, DER TEGERNSEE. AQUARELLIERTE ZEICHNUNG
AUSGESTELLT IN DER GALERIE HEINEMANN, MÜNCHEN

MÜNCHENER MALEREI UM 1800

AUSSTELLUNG DER GALERIE HEINEMANN

VON

WALDEMAR LESSING

Die Erkenntnis einer der reizvollsten Epochen neuerer deutscher Kunstgeschichte „Die Münchener Malerei um 1800" hat seit der Jahrhundertausstellung und der Retrospektiven in München 1906 nur geringe Fortschritte gemacht.

Während sich uns die künstlerischen Schöpfungen und die Ideenwelt der norddeutschen Romantiker, der Caspar David Friedrich und Philipp Otto Runge, mit dem wiedererwachten Interesse für die literarische Romantik in geistiger und ästhetischer Beziehung erschlossen haben, ist von Malern wie Wilhelm von Kobell nicht viel mehr geblieben als die Erinnerung an das Erstaunen, das damals seine Bilder hervorriefen. Er gehörte zu den „großen Überraschungen" von 1906 — bei ihm sah man den Beginn des Aufstieges zur Höhe des Impressionismus des neunzehnten Jahrhunderts. Durch die in der Galerie Heinemann Juli bis September 1920 veranstaltete Ausstellung war es möglich, einen Schritt weiter zu kommen: vom Stadium des bewundernden Erstaunens zum würdigenden Erkennen. Die Ausstellung zeigte Werke der besten Münchener Künstler der Epoche wie Wilhelm von Kobell, Johann Georg Dillis, Johann Jakob Dorner d. J., Josef Wagenbauer aus ihren verschiedensten Schaffensperioden. Sie machte die Stellung der Münchener Malerei zu den Kunstströmungen und Geschmacksrichtungen gegen und um die Jahrhundertwende durch die Mannigfaltigkeit der vertretenen Werke und Meister ersichtlich.

Aus der Erkenntnis des persönlichen Stiles und des Lokalsstils eröffnen sich Perspektiven auf den Zeitstil und umgekehrt führt erst aus dem Wissen um die allgemeinen künstlerischen Strömungen und Forderungen einer Zeit der Weg zur Erkenntnis einer Künstlerpersönlichkeit und eines begrenzten Lokalstils.

Es erscheint notwendig, sich von dem künstlerischen Zeitbild eine Vorstellung zu machen. Als Karl Theodor, der Kurfürst von der Pfalz, Herzog von Jülich und Berg 1777 auch Kurfürst von Bayern wurde — als Nachfolger des kinderlos gestorbenen Max III. Josef, des letzten Wittelsbachers gerader Deszendenz — befand sich die bayerische

WILHELM VON KOBELL, BILDNIS DES SEBASTIAN KOBELL
AUSGESTELLT IN DER GALERIE HEINEMANN, MÜNCHEN

Kunst in einem kritischen Zustand der Erschöpfung. Das Rokoko hatte eine unerschöpfliche Fülle der Pracht über Schlösser, Kirchen und Klöster ergossen. Architekten, Bildhauer, Deckenmaler, Meister der Kleinplastik des Porzellans, hatten Bayern in glücklichster Weise mit dem Wesen des Rokoko durchdrungen. Doch schon unter der Regierung Max III. Josef hatte der Rationalismus und die Verbürgerlichung des Lebens der höfischen und kirchlichen Kunst den Boden unter den Füßen wegzugraben begonnen und auf dem Gebiete der neuzeitlichen Anforderungen entsprechenden, profanen Tafelbildmalerei fehlte es an einheimischen Künstlern. Da war es ein Glück, daß Karl Theodor aus seinen rheinischen Residenzen Mannheim und Düsseldorf eine Reihe von Künstlern mitbrachte, die in seinen herrlichen Galerien die Augen geschult, in seinen Akademien studiert, in Rom und Paris die Atmosphäre hoher Kunst geatmet hatten. Mannheim war ja ein Zentrum von Kunst und Wissenschaft: Dalberg leitete das Schauspielhaus — Voltaire war ein gern gesehener Gast in der Sommerresidenz Schwetzingen — das Hoforchester galt für eines der ersten Europas — Mozart hatte dort eine Heimstätte gefunden, die ihm in München von Max III. „mangels Vakatur“ versagt worden war — die Abgußsammlung der Antiken begeisterte Lessing, Herder, Goethe und Schiller. In Mannheim war das Publikum, das Schillers Räuber enthusiastisch aufnehmen konnte. Die bildenden Künste und ihre Vertreter wurden von Karl Theodor gefördert. Zur Reise nach Rom und Paris erhielten die Künstler Stipendien, an den Kunstakademien von Mannheim und Düsseldorf wurde eifrig studiert und komponiert. Eine große Rolle spielten dabei die kunsttheoretischen italienischen und französischen Bücher und Hagedorns 1762 erschienene „Betrachtungen über die Malerei“. Er erwartete die Vollendung der Malerei von einem Austausche italienischen Formensinnes und niederländischen Farbensinnes — ein Axiom, das lange Geltung behalten sollte. Die Meisterwerke der Galerien, vor allem die Niederländer, wurden für Bilder, Radierungen, Aquatinta-Blätter Vorbild. Aber auch die lieblichen Gegenden am Rhein, Main und Neckar waren beliebte Motive für pfälzische Künstler, wie Ferdinand Kobell, den Vater Wilhelms von Kobell.

Aus dem nahen, mit Mannheim durch die Verwandtschaft der Fürstenhäuser eng verbundenen, Zweibrücken kamen Künstler wie Christian von Mannlich nach München. Er ist ein typischer Vertreter der in Zweibrücken gepflegten Kunst. In Paris hatte er bei Boucher gearbeitet, in Rom nach Raffael in der Farnesina kopiert und als „Maler und Hofmann“ den höfischen Kunstgeschmack sich zu eigen gemacht. Es ist nötig, sich zu vergegenwärtigen, was dieser Zustrom an geistiger und künstlerischer Kraft für München bedeutete. Dort hatte das künstlerische Leben zu stagnieren begonnen. An der Zeichnungsschule, alias Akademie, lehrten holländisierende Eklektiker wie der ältere Dorner und der Spätling des Rokoko, Oefele. Nur Edlinger war ein persönlicher, temperamentvoller Künstler mit starkem koloristischem Talent, das seinen Werken bisweilen eine Ähnlichkeit mit denen der großen englischen Porträtisten verleiht. Edlinger war eine durchaus bürgerliche Natur, und es ist für den Wandel des Geschmackes zur Zeit Karl Theodors bezeichnend, daß er Hofmaler werden und die Erbschaft des aristokratischen Schweden Desmarées antreten konnte. Eine befreiende Tat für dieses München war es, daß der Kurfürst 1781 am Hofgarten aus der Münchener und Schleißheimer kurfürstlichen Sammlung die Galerie zusammenstellen und dem Publikum und den Künstlern zugänglich machen ließ. Allerdings wollte man davon an der Akademie nicht viel wissen, „große hohe Kunst“ sollte dort gelehrt werden. Daneben spielte die Landschaftsmalerei nur eine nebensächliche Rolle.

Die Ausstellung bot ein Bild dieser verschiedenartigen, von außen nach München einströmenden Kunst- und Geschmacksrichtungen. Die Vorliebe für die Niederländer macht sich neben der hohen Schätzung geltend, in der noch Poussins und Claude Lorrains Klassizismus steht. Einheimische und französische Barocktradition — Boucher — mischt sich mit der Begeisterung für Raffael und die Antike. Bilder sollen tektonisch nach strengen ästhetischen Theorien, die Natur meisternd, gebaut sein und wieder schwärmt man für die unverfälschte Natur, die man auf dem Umwege über englische und französische Romane kennen gelernt hat. Ein verwirrendes Bild, hervorgerufen durch die beginnende Individualisierung der Kunstformen und Künstlerpersönlich-

keiten im Gegensatz zur größeren Universalität des Rokoko. Um so reizvoller ist es zu erkennen, wie die Münchener Malerei zwischen Eklektizismus und trockenem Klassizismus einen Weg in freie Bahnen zu finden wußte und eine durchaus eigenartige Kunst erstand: die Münchener Landschaftsmalerei. Der bayerische Boden zeigte wieder seine künstlerische Nährkraft: bald hatten sich die eingewanderten Pfälzer in München zu Hause zu fühlen gelernt. Sie und autochthone bayerische Künstler verband bald die Liebe zum herrlichen bayerischen Bergland, das noch so vielen später zur Wahlheimat geworden ist. Sie machten sich frei von den einzig bisher als darstellungswürdig anerkannten Motiven der italienischen, holländischen, allenfalls nordischen Landschaft und das Alpenvorland wurde das Gebiet,' das ihnen nun die Motive lieferte. Die melodischen Linien des leichtgewellten Terrains und der Seenränder im vorderen Plane, der in der Ferne sich tektonisch aufbauende Organismus der hohen Berge, die klare Luft, boten sich zu klassizistischen Kompositionen an, wie Georg Dillis Landschaft Reitberg bei Dietramszell. Wir werden erinnert an die Worte in Salomon Geßners Brief über die Landschaftsmalerei vom Jahre 1770: „Ich habe auf den gleichen Spaziergängen mit Erstaunen Situationen in Poussins Geschmack gefunden, wo ich vorher nur mittelmäßige und kleine Sächelchen sah." Hochgebirgslandschaften, wie die Josefs Anton Kochs entsprachen nicht dem lyrischen Sinne dieser Künstler.

J. G. EDLINGER, BARBARA EDLINGER

AUSGESTELLT IN DER GALERIE HEINEMANN, MÜNCHEN

GEORG DILLIS, HERRENBILDNIS
AUSGESTELLT IN DER GALERIE HEINEMANN, MÜNCHEN

Gegen die Jahrhundertwende erblüht die Münchener Landschaftsmalerei. Auf ihr lag daher auch mit Recht der Hauptakzent der Ausstellung. Ein anderer wunderbarer Sproß deutschen Wesens ist ihr Altersgenosse: die Romantik. Die Raumweite, die Auflösung in Atmosphäre, die Ferne des Horizontes, die Abwendung vom kleinen Format des Kabinettstückes Elemente wie sie Peter Heß' Chiemseelandschaft und Wilhelm v. Kobells Übergabe von Brieg zeigen — lassen uns fühlen, daß hier die Ideen der Romantiker ihren Einfluß haben. Romantische Elemente zeigen sich noch stärker in der von der Jahrhundertausstellung bekannten „Belagerung von Kosel" von Wilhelm von Kobell. Die Verschleierung des menschlichen Geschehens, das Untertauchen der Kampfepisoden in die Landschaft, mit einem minimalen Grade von Schaubarkeit der Figuren, sind stärker als der anthropozentrisch zugespitzte Ausdruck des Kampfes einer Kraft gegen die andere. Vordergrundsfiguren werden zu Trägern unserer subjektiven Empfindung, aber diesen Figuren fehlt die optische Synthese mit dem Ganzen. Gerade dies „harte Aufsitzen der Figuren auf dem Grunde" verrät, daß nicht der „ganze Inhalt der Sichtbarkeit" der malerischen Erscheinung unterworfen ist. Ein auf die Erscheinung eingestelltes Auge kann nicht die Landschaft aufgelöst sehen und gleichzeitig die Schärfe einzelner umrissener Formen erfassen. Kobell stand zu sehr unter dem Zwange der Tradition einerseits und des linearen Zeitstils andererseits, um die optische Synthese von Landschaft und Figur im Sinne des konsequenten Impressionismus zu finden. Nur in kleinen Landschaftsausschnitten, die kaum auf bildmäßige Wirkung berechnet waren, zum Beispiel einer Seelandschaft mit Schafen, in Aquarellen, in Zeichnungen macht sich der Evolutionsprozeß aus der Tradition heraus schon geltend. Die in Richtung des formauflösenden Sehens auch für Figuren gemachten Naturbeobachtungen, wie sie einige Zeichnungen aufweisen, hat er dekorativ-bildmäßig nicht auszunutzen vermocht. Auf seinen Gemälden treten die klassizistisch-linear gesehenen Figuren oft silhouettenmäßig aus den mit der Synopsis des achtzehnten Jahrhunderts aufgefaßten Landschaften heraus. Disharmonien, von denen aber ein eigentümlicher Reiz ausgehen kann, wie in den späteren Bildchen mit den figurinenhaften Reitergruppen, die sich in der Abendsonne scharf von der Seefläche, den weichen Linien der fernen Berge und dem kristallreinen Himmel abzeichnen. Eine etwas preziös stilisierte, arkadische Stimmung. Impressionistischem Sehen widersprechen derartige Werke; um so stärker wirkt die Abstraktion von dem Augenerlebnis auf die reine, man möchte sagen begriffliche Klarheit der Linie, die hier in rationalistischer Schärfe ihren vollen Ausdruck findet. Auch kompositionell finden noch bewährte Rezepte bei seinen und Peter Heß' Landschaften Anwendung: die Raumbreite wird durch die Wagerechte des vorderen Planes und Horizontes, die Raumhöhe durch die Vertikale von Bäumen, die Raumtiefe durch Repoussoirs jeder Art erreicht. Erst der Plainairismus konnte durch die Valeurs allein raumbildend wirken. Äußere formalistische Kritik ist verpflichtet, die zeitliche Gebundenheit dieser Kunst nicht zu verschweigen. Ihr innerer Wert liegt in dem geistigen Gehalt, dem suggestiv auf das Gemüt wirkenden Ausdruck, der tiefen Bewegung, die die deutsche Seele in jener Zeit durchschauerte. Vor dem ungeheuren menschlichen Geschehen fanden die süddeutschen Romantiker Rettung in der lebensbejahenden Liebe zur heimischen Natur. Nur so konnte die Münchener Landschaftsmalerei eine bodenständige, eigenartige Kunst werden, in deren Umgebung sich ein Bild Kaspar David Friedrichs wie ein Fremdkörper ausnehmen würde. Die norddeutschen Romantiker sahen die Landschaft als ein symbolisches Phänomen an, als die durchsichtige Hülle für etwas Ewiges. Für sie war es nur ein notwendiges Übel, daß der Maler sich der körperlichen Darstellung als Mittel bedienen müsse um den allgemeinen Sinn einer Landschaft zu vermitteln. Runge sagt: „Wenn wir in der ganzen Natur nur unser Leben

sehen, so ist es klar, daß dann erst die rechte Landschaft entstehen muß", oder: „Ich will mein Leben in einer Reihe von Kunstwerken festhalten". Nach Wilhelm Schlegel soll der Maler die Natur blos wie eine Schrift brauchen, in deren großen Zügen er seine Gedanken hinwirft. Die Münchener Maler wollen die Umwelt um ihrer selbst willen darstellen, die Wirklichkeit erfassen, das sachlich Einfache geben. Den Gegenden des Alpenvorlandes immer neue Reize abzugewinnen, ihnen mit unendlicher Liebe und Treue nachzuspüren stand unseren Künstlern vor Augen.

Wie ihre Kunst sind die Künstler dieses Kreises liebenswerte, gefestigte Naturen, mit einem starken Sinn für handwerkliche Tüchtigkeit und gründliches Können. Die meisten erreichen ein hohes Alter und genießen den Segen, die Stufen des Lebens langsam und verweilend zu erklimmen. Es sind keine romantisch-fragmentarischen, grüblerischen Naturen — vergebens würde man von ihnen Briefe erwarten, wie sie uns Runge als eines der tiefsten Dokumente künstlerischen Kämpfens, Suchens und Erkennens hinterlassen hat. Die frugale Lebensweise, ohne Hang eine weltmännische Rolle zu spielen oder sich in das politische Leben einzumischen — dem der Künstler an sich wesensfremd ist — berührt sympathisch. Einfach das Land zu Fuß oder mit der Post durchquerend, gehen sie still und bescheiden wie ihre Kunst durch das Leben. An Beruf, Heimat und Familie hängend, wären ihnen Gemeinschaften wie die der meist norddeutschen Nazarener in Rom oder der romantisch verbundene Kreis von Tieck und Novalis mit Runge und Friedrich in Dresden nicht zu Sinne gewesen. Durch diese geschlossene Wesensart wurde es Künstlern wie Dorner und Wagenbauer möglich, sich von öder Nachahmung ihrer bewunderten Meister, der großen holländischen Landschafter des siebzehnten Jahrhunderts, fernzuhalten, die Vorteile eifrigen Kopierens aber für ihre Technik auszunützen. Um so reizvoller ist es, festzustellen, wie sie die Art ihrer Vorbilder in den Geist ihrer Zeit umsetzen.

Dorner entdramatisiert Ruysdael, nimmt ihm den Ernst und die melancholische Schwere durch den etwas biedermeierlichen Einschlag einer genrehaften figürlichen Staffage: hinter den Stämmen mächtiger Eichen duckt sich ein listiges Jägerlein, um Enten nachzustellen. Neben den entlaubten, knorrigen Ästen eröffnet sich ein harmlos friedsamer Ausblick in heiteres Land. Im Gegensatz zur heroischen Landschaft, die Goethe „eine unnütze Welt ohne Spur von Feld- und Gartenbau" nennt, ist eine Dornersche Landschaft immer mit der Arbeit der Menschen für das Land und dem Nutzen und Segen, den sie aus ihm ziehen, verbunden. Viel näher steht Wagenbauer seinem Vorbilde Potter durch die malerische Gestaltungskraft, die seinen Bildern trotz aller subtilen Feinmalerei Bedeutung verleiht. In lichte, atmosphärische und doch von klangvollen Tönen getragene Landschaften sind die behaglich ruhenden Tiergruppen fest gebunden. Die minutiöse Durchbildung des Felles der Tiere ist mit demselben Sinne für stoffliche Charakteristik gesehen, wie die Gräser und Grasbüschel einer Wiese: vielteilig und doch dem Ganzen eingepaßt. Wie Dorner und Wagenbauer sich zu ihrer Zeit leicht die Herzen eroberten, so unterliegen auch wir dem Zauber dieser feinen, die Natur und das Leben der mit ihr eng verbundenen Menschen und Tiere erschließenden, Malerei. Es ist wieder Kunst, die — wie früher das Rokoko — in Bayern populär werden konnte. Hier liegen die Keime zur Münchener Stimmungslandschaft des neunzehnten Jahrhunderts.

Neben den Meistern dieser stillen, bürgerlichen Romantik steht Johann Georg Dillis, sie durch das Ausmaß seiner Persönlichkeit und die Spannweite seines Künstlertums überragend. 1759 geboren, 1841 gestorben, hat er den Wandel der Zeiten von Max III. über Karl Theodor und König Max I. bis tief in die Regierungszeit Ludwigs I. miterlebt und ist der beste Repräsentant der hochbedeutenden künstlerischen

WILHELM VON KOBELL, REITERIN UND REITER
AUSGESTELLT IN DER GALERIE HEINEMANN, MÜNCHEN

Entwickelung Münchens zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts. Als Reisebegleiter und Berater des hochherzigen Kronprinzen Ludwig erschließt sich ihm die künstlerische Atmosphäre von Dresden, Prag, Wien, Florenz, Rom und Paris, und er lernt dort die Galerien kennen. Die Fundierung der Münchener Sammlungen, der Ankauf von Bildern wie Peruginos Vision des heiligen Bernhard, Raffaels Madonna Tempi, die große Madonna von Tizian, die Erwerbung der Sammlung Boisserée und Wallerstein und vieler Antiken für die neu errichtete Glyptothek bis zur Verwirklichung des Baues der Pinakothek und deren Neuordnung bezeichnen in seinem Leben die Marksteine einer grandiosen, musealen Laufbahn. Durch häufige italienische Reisen hat er vielleicht am meisten von dem europäischen Klassizismus, von der Claudeschen Komposition und Farbe in sich aufgenommen und steht dadurch im Gegensatz zu Dorner und Wagenbauer. Aber auch er kann nicht verstanden werden, ohne seine schon ganz impressionistischen Zeichnungen, die am besten zeigen, daß ein Weg von der malerischen Kultur des achtzehnten Jahrhunderts zur Freilichtmalerei des neunzehnten Jahrhunderts ohne Schnitt hinüberführt.

Wie Wilhelm von Kobell beschränkte sich Dillis nicht auf die Landschaftsmalerei. Wenn aber Kobell in dem Porträt des jungen Josef Schilcher die Psyche eines fünfzehnjährigen romantischen Jünglings und in dem Bildnis des Kronprinzen Ludwig das Repräsentative des künftigen bedeutenden Fürsten in eine höhere Sphäre der Menschlichkeit zu erheben weiß, überrascht Dillis durch die auf eine fast grausame Sachlichkeit eingestellte Charakteristik eines Frauen- und eines Männer-Porträts. Dillis und Kobell wurden von der Akademie insofern anerkannt, als man ihnen die Professur der, allerdings nicht als ebenbürtig anerkannten, Landschaftsmalerei verlieh. Es waren heftige Kämpfe, die sich entwickelten, als 1808 die neue Akademie konstituiert worden war und der Klassizismus unter dem Direktor Peter von Langer, dem David Schüler aus Düsseldorf, hier eine Trutzburg gefunden hatte. Dillis stand den jungen Landschaftern bei den Anfeindungen, die den Naturalisten von den reinen Akademikern wurden, treu zur Seite. Aber vor allem fand die geschmähte Richtung einen hohen Gönner in König Max. In Schloß Tegernsee, seinem Lieblingsaufenthalt, behängte er die Wände der von ihm bewohnten Zimmer in dichter Pflasterung mit seinen geliebten bayerischen Landschaftsbildern. Er fühlte, daß hier in der bodenständigen heimatlichen Malerei und nicht in dem internationalen Klassizismus eine Bayern adäquate Kunst heranwuchs.

Die auf Anregung von Dr. Adolf Feulner und unter seiner tätigen Mithilfe durch die Galerie Heinemann in dankenswertester Weise veranstaltete Ausstellung gab ein selten vollständiges Bild der Malerei in der vorludovicianischen Epoche.

Die größte Zahl der Bilder und Zeichnungen stammt aus altem Privatbesitz, ein kleinerer Teil aus öffentlichen Sammlungen. Dank der Bereitwilligkeit der Eigentümer der Kunstwerke, sich für die Dauer der Ausstellung von einem lieben Besitze zu trennen und dem Entgegenkommen der Museumsdirektoren war es möglich, für kurze Zeit die weitverstreuten Objekte zu einem Ganzen zu vereinigen. Möge über der in Aussicht gestellten, der ludovicianischen Epoche gewidmeten Ausstellung ein ähnlich glücklicher Stern walten!

WILHELM VON KOBELL, REITER UND JÄGER

AUSGESTELLT IN DER GALERIE HEINEMANN, MÜNCHEN

SCHMIDT-ROTTLUFF, ENTWURF FÜR DEN REICHSADLER

CHRONIK

DER NEUE REICHSADLER

Der Reichskunstwart, Professor Redslob — dessen Tätigkeit, wie wir fürchten, die daran geknüpften Hoffnungen enttäuschen wird, enttäuschen muß, wie die Dinge einmal liegen — hat einen neuen Reichsadler von Schmidt-Rottluff zeichnen lassen, nachdem der alte Adler im Kampfe der Raubvögel unterlegen ist und sein Prestige verloren hat. Er hat es gut gemeint, und Schmidt-Rottluff hat es auch gut gemeint. Herausgekommen ist eine leidliche Schwarzweiß-Wirkung und eine gewisse Geschlossenheit der Form. Von einer befriedigenden Lösung der Aufgabe ist sonst aber nicht die Rede; und alle Überredungsversuche Redslobs sind in den Wind gesprochen. Absichtsvolle Primitivität verhüllt die Erfindungsarmut bei diesem neuen Adler; er ist flächenhaft nicht übel komponiert, aber er ist eigentlich nichts anderes als eine Neuauflage des Döplerschen Adlers. Er ist weder besser noch schlechter, er ist nach einer andern Mode gezeichnet und die, die ihn preisen, verwecheln wieder einmal „Stil" mit Qualität. Leider fordert der republikanische Adler durch eine absichtliche Hölzernheit, durch eine betonte Schießscheibenprimitivität Herrn Jedermann zum Spott geradezu heraus. Und man darf nichts dazu sagen, weil der Reichsadler ja für Herrn Jedermann da ist.

Alle Versuche, zeitgemäße, „symbolkräftige" Postmarken, Reichsadler, Münzen usw. zu gewinnen, sind leider wohl zu scheitern bestimmt. Solche Aufgaben könnte eigentlich nur eine gut und lebendig gebliebene Akademie lösen. Wie sie in Frankreich noch besteht. Solche Aufgaben verlangen viel Tradition und selbst Sinn für Konvention. Es kommt darauf an, etwas ganz Problemloses, etwas Allgemeingültiges mit Takt und Grazie zu tun. Wir aber haben nicht eine lebendige Akademie, nicht anerkannte Traditionen, nicht feste Konventionen. Bei uns gerät dergleichen ins grob Banale und unintelligent Geschmacklose, wenn Akademiker zugreifen, oder es wird gleich tendenzvoll ein Problem daraus gemacht, wenn die Gegner der Akademie beteiligt sind; bei uns beschäftigt sich mit diesen leichten Dingen der mystisch schwere Ergründer. Natürlich müssen wir versuchen, diese Aufgaben so gut zu lösen wie es geht. Aber es sollte ganz in der Stille, ganz nebenbei, ohne Grundsätzlichkeit, Aufsehen und Programmatik geschehen. Ohne Wettbewerb und Presse. Ohne den lächerlichen Ehrgeiz, mit einer Briefmarke oder mit einem Reichsadler neue Kultur einzuleiten.

K. Sch.

KUNSTAUSSTELLUNGEN

BREMEN

ALTE MEISTER NEBEN NEUEN MEISTERN

In unserer historisch orientierten Zeit ist der Kunstbetrachter vielfach nicht mehr imstande, selbst Dinge der geistigen Sphäre wie Kunstwerke anders als nach historischen und sogar entwicklungsgeschichtlichen Gesichtspunkten darwinistischer Färbung zu sehen und zu werten. Nach diesen Prinzipien der zeitlichen, der länder- und schulmäßigen Zusammengehörigkeit hängen auch unsere Museen. Sie sind dazu gezwungen, weil sie nicht nur dem Kunstgenuß, sondern auch der kritischen Forschung und kunstgeschichtlichen Belehrung zu dienen haben. Die Wirkung des einzelnen Kunstwerkes als solches wird dadurch beeinträchtigt. Es erhält seine Schätzung zugewiesen durch die Art, mit der es sich als Glied in die fortlaufende Kette des kunstgeschichtlichen Geschehens einfügt, während es in Wahrheit ein Einmaliges, Zeitloses ist, dessen Wert auf ganz anderen und spezifischen Eigenschaften beruht, die nicht abhängig sind von Zeit und Ort seiner Entstehung, von der Stilform, in der es sich äußert. Historische Assoziationen können wohl sein Verständnis fördern, aber das Wesentliche am Kunstwerk bleibt durch sie unerklärt, ja überhaupt unberührt.

In der Ausstellung der Bremer Kunsthalle sind nun Bilder der Galerie und solche aus bremischen Privatbesitz, und zwar ausschließlich Dinge von hoher Qualität aus sechs Jahrhunderten ohne Rücksicht auf ihre Entstehungszeit nebeneinander gehängt. Werke verschiedenster Zeiten und Stile sind zusammengebracht und das Jahr 1800 ist nicht als eine unüberwindliche Cäsur in der Kunstgeschichte anerkannt. Sinngemäß ist mit Handzeichnungen und Graphik verfahren.

Dadurch, daß die Dinge einmal aus ihrer gewohnten historischen Umgebung gelöst sind, daß Feuerbach zwischen Barockmeistern, Cranach neben van Gogh und Munch, ein Behamporträt über einem Thoma hängt, ist ihnen die Zeitlosigkeit, die ihnen zukommt, verschafft. Es erweist sich einmal wieder, daß Echt neben Echt, Qualität neben Qualität sich stets verträgt, daß stilistische Gegensätze einander nicht nur nicht schädigen, sondern oft Entscheidendes herausheben. Aufgabe des Hängenden ist es, über die Gesamtwirkung einer Wand zu wachen, die feinen, nur dem Gefühl faßbaren, Verwandtschaften der Gesinnung durch Beziehung oder Gegensatz für jedes Bild auszubeuten.

Mancher alte Meister, auch solche zweiten Ranges, wie z. B. Dusart und Asselyn, werden ganz neu gewürdigt, wenn man sich ihrer altmeisterlichen, auf der Tradition und der Einheitlichkeit der künstlerischen Gesinnung beruhenden Sicherheit der Bildgestaltung, neben den beiden Trübners, die sie einrahmen, bewußt wird.

Daß Dürer und Lucas van Leyden mit Thoma und Ludwig Richter, daß Largillière mit Courbet und dem frühen Manet zusammengehen, als wären sie für diese Nachbarschaft geschaffen, erweist, wie schwerwiegend die Zusammenhänge sind, die Gleichheit der Rasse schaffen.

Es ist eine Ausstellung, die das Qualitätsgefühl schärft, die neue und fruchtbare Gesichtspunkte für die Kunstbetrachtung schafft, ein Feuerbad für die moderne Kunst. Manche alte Wertung wird gestützt, manche wird auf ein bescheideneres Maß zurückgeführt. von Alten.

*

DRESDEN

GRAPHISCHE AUSSTELLUNG GALERIE ERNST ARNOLD

Die Galerie Ernst Arnold in Dresden, seit Jahrzehnten angesehen als eine Hauptpflegstätte für künstlerische Graphik, veranstaltet eine Überschau über eine Anzahl moderner Schwarz-Weiß-Künstler. Die Ausstellung beansprucht und verdient besondere Beachtung, weil sie nicht, wie es sonst üblich ist, einen anschaulichen Querschnitt durch die Produktion des Tages legt, sondern aus dieser Produktion, seit etwa 1900, die führenden Persönlichkeiten in bewußter Ausschließlichkeit heraushebt und ihr Schaffen in bezeichnenden Hauptwerken, künstlerisch feinfühlig und ausstellungstechnisch glänzend angeordnet, zur Geltung bringt. Was nur als Niveau Bedeutung hat (und das ist das Meiste des Heutigen), ward ignoriert. Nur die wirklich schöpferischen Werte kommen zu Wort.

Das leitende Motiv einer solchen Ausstellung heißt also: Auswahl. Und zwar nicht nur Auswahl der Künstler allein, sondern auch innerhalb der einzelnen Oeuvres, Auswahl des Besten. Man kann einem Künstler mit zwanzig Arbeiten besser zu seinem Rechte verhelfen, als mit hundert. Es müssen nur die richtigen zwanzig Arbeiten sein. Das ist hier geschehen. (Denn nicht alles Existierende hat Recht, nur weil es eben existiert.) Neben der Auswahl kommt es dann auf die richtige Zusammenstellung an. Durch sie werden plötzlich ganz neue Wertungen fühlbar, man sieht Zusammengehörigkeiten, Temperamentsverschiedenheiten und Qualitätskontraste, auf die man bei theoretischer Betrachtung, wie etwa in Hartlaubs klugem und materialbeherrschendem Büchlein über „Die neue Graphik" (Verlag E. Reiss) nicht so ohne weiteres gekommen wäre. Käthe Kollwitz in einem Raum mit Barlach und mit den besten Werken von Max Klinger — das kann man nur praktisch sinnlich, nur anschauend verstehen.

Am Eingang hängt Munch, als Vater der Moderne. Kokoschka und Nolde sind die beiden Linien, in denen die Bewegung weiterging. Kirchner entwickelt diesen Älteren gegenüber einen neuen persönlichen Stil von graphischer Schönheit.

Ein andrer Raum greift um eine Generation zurück. Den Oberbegriff bildet Menzel. Das Triumvirat Liebermann, Slevogt und Corinth sind die Führer der Moderne von 1900, die in Menzel den großen Ahnen verehren, so wie die

Heutigen in Munch. Ein letzter Saal vereinigt Heckel, Lembruck, Pechstein, Schmidt-Rottluff und Otto Müller. Man fühlt auch hier, wie die starken Persönlichkeiten in ihrem Siege über das Artistische den Begriff „Richtung“ auf die Länge der Zeit zuschanden machen.

Es sind, wie es sich bei einem graphischen Kabinett dieser Ordnung von selbst versteht, nur Drucke von allerbester Qualität zur Ausstellung gekommen, Drucke, in denen die gerade heute wieder so wichtige graphisch-technische Vollkommenheit auf höchster Höhe steht, Probedrucke, Handdrucke, Zustandsdrucke, gelegentlich auch Unica und Seltenheiten, diese aber nur insoweit als sich in ihnen wirklich die Absicht des Künstlers rein ausspricht. Der Kundige weiß, daß auch auf dem Gebiete der modernen Graphik das Zusammenbringen einer solchen quasi historischen Ausstellung schon große Schwierigkeiten macht, weil vieles vom Wichtigsten schon vom Markt verschwunden ist und in den öffentlichen Sammlungen auch meist fehlt. Wer sich diese Ausstellung und die in Bremen in der Kunsthalle veranstaltete Oktober-Ausstellung „Munch und die Brücke“ genau angesehen hat, ist nicht nur um einen Genuß, sondern auch um eine historische Belehrung reicher geworden. E. W.

NEUE BÜCHER

NEUE FRANZÖSISCHE KUNSTLITERATUR

Von großen, kunsthistorischen Werken ist nicht viel zu berichten. Die Tafelwerke über die Kathedrale von Reims, die während des Krieges erschienen, sind inzwischen auch in Deutschland bekannt geworden. La librairie centrale des Beaux-Arts, dessen Besitzer gestorben ist, wird von Albert Lévy fortgeführt. Sie bereitet mehrere, schöne Tafelwerke über islamische Kunst vor. Ihre neue Adresse ist rue de l'Echelle 2. La librairie française 15 Quai de Conti hat eine neue Serie von Künstlerbiographien begonnen, in denen das Hauptgewicht auf die ästhetischen Probleme gelegt wird. Als erster Band erschien ein Tizian von Victor Basch. Als zweiter Band soll ein Band über Poussin von Gabriel Séailles folgen. Paul Rosenberg 21 rue de la Boëtie hat ein Werk herausgegeben: Courbet selon les caricatures et les images avec plus de 180 réproduction en couleurs et en noir d'après: Baudelaire, Daumier, André Gill, Cham, Bertali, Quillenbois, Hadol, Nadar, Carjat, Grévin, Le Petit, Randon etc. suivies de lettres inédites de Courbet (1870—1877) et d'une Bibliographie. Documents réunis et publies par Charles Léger. Préface de Théodore Duret. 500 Exemplare à 125 bezw. 40 Francs. Im gleichen Verlag soll demnächst eine Mappe mit 25 schwarzen und farbigen Reproduktionen von Picasso nach Entwürfen für das russische Ballett erscheinen. Die Zeichnungen sind nicht kubistisch und nicht ingristisch, sondern durchschnittlich „hübsch“.

Als rückständig kann man tadeln, daß jüngeren Künstlern unter vierzig oder fünfzig Jahren in Frankreich keine Monographien gewidmet werden. Man kann natürlich auch anderer Meinung sein, die man besser verschweigt. Ganz wundervoll sind die Monographien, die die Cahiers d'aujourd'hui bei Georges Crès & Cie. 21 rue d'Hautefeuille herausgeben: Albert André, Renoir; Léon Werth, Bonnard; Georges Besson, Marquet. Preis jeden Bandes 40 Francs. Die von A. Marty hergestellten Reproduktionen sind ausgezeichnet. Der Text ist erquickend. Keine theoretisierenden Erörterungen, sondern in frischem, packendem Stil meisterhafte Schilderungen der Persönlichkeiten.

Gaston Gallimard hat mit Henri Matisse von Marcel Sembat, Charles Guérin von Tristan Klinger, Leo Albert Moreau von Roger Allard eine kleinere Serie von Künstlermonographien eröffnet, die im Text und in den Abbildungen sehr brauchbar sind. Mit Stolz sieht der Deutsche, daß das zuerst abgebildete Gemälde von Matisse aus dem Jahre 1898 sich in Berlin befindet. Erfreulich ist auch, daß der Verlag in schöner weltbürgerlicher Gesinnung die Bildbeschriftung in französisch, deutsch und englisch veröffentlicht. Allein der „Abhub“ für dessert, die „Malersfrau“ für La femme du peintre — das wirkt ein wenig komisch.

Für die Kunstbewegung der Zeit ist interessant die Schrift: Après le cubisme von Ozenfant und Jeanneret, die in einem inzwischen wieder verkrachten Verlag erschienen ist. Die Zeitschriften: L'esprit nouveau, die Paul Dermée seit dem 1. Juli herausgibt und die von F. Fils geleitete „Action“ enthalten viele Beilagen zur neueren Ästhetik, zur Entwicklungsgeschichte der futuristischen, kubistischen und dadaistischen Strömungen. In diesen Blättern wird verschiedentlich dargelegt, inwiefern diese Bewegungen aus der Zeitstimmung sich heraus entwickelt haben.

Die führende Zeitschrift großen Stils ist: Les Feuillets d'art, die in luxuriöser Ausstattung von Louis Vauxcelles herausgegeben wird. Sie erscheint monatlich. Jedes Heft kostet 25 Francs. Ein glänzender Mitarbeiterstab und schöne Reproduktionen scheinen diesem Blatt einen Erfolg zu sichern.

Louis Vauxcelles gibt in einem andern Verlage noch eine zweite Monatsschrift heraus: L'amour de l'art, in der die bildende Kunst hinter Musik, Theater und Literatur zurücktritt. Preis 60 Francs jährlich.

Daneben erscheinen alle früheren Zeitschriften wieder, teils in erweitertem Umfang, alle zu erhöhtem Preis. Auch La gazette du bonton ist seit Friedensschluß in der bisherigen Form wieder erschienen. Jedes Heft kostet jetzt 20 Francs. Der Erfolg dieser Zeitschrift hat zu einem Konkurrenzunternehmen ermutigt: Le goût du jour.

Ein bescheideneres, aber wertvolles Nachrichtenblatt ist: Le Bulletin de la vie artistique, das Felix Fénéon bei Bernheim Jeune & Cie. herausgibt. Es erscheint halbmonatlich und kostet 24 Francs jährlich. Otto Grautoff.

Robert Stiassny: Michael Pachers St. Wolfganger Altar. Herausgegeben vom Deutschösterreichischen Staatsamt für Kunst. Kunstverlag Anton Schroll & Co. in Wien 1919.

Michael Pachers Name, der auf dem großen Flügelaltar der Kirche zu St. Wolfgang am Mondsee im Salzburgischen steht, war, dank solcher Sichtbarkeit, nie in Vergessenheit geraten und der Altar selbst war auch im neunzehnten Jahrhundert immer berühmt gewesen. Aber wer Michael Pacher, Meister aus Bruneck in Tirol, im tiefsten Sinne eigentlich war, entzog sich doch unsrer Kenntnis. Die Gestalt wollte nicht faßbar werden. So ungeheuer persönlich die Kunst, die aus diesen Bildtafeln und dem geschnitzten Schrein spricht, im ersten Augenblick auch immer schien — wenn man sich mit ihr näher beschäftigen wollte, so nahm sie sehr bald etwas Überpersönliches an und man kam zu der Einsicht, daß an diesem Wunderaltar nicht nur ein einzelner Mensch mit seinem halben Dutzend von Gehilfen geschaffen hatte, sondern beinahe ebensosehr eine ganze Epoche und ein ganzer Volksstamm; eine Epoche die zwischen zwei Weltaltern stand, und ein Stamm, der zwischen zwei Rassen steht. Wenn es im einzelnen auch gelingen mochte zu beweisen: die Gesamtanlage, mit allem was dazu gehört, mit Komposition und Anordnung, mit Einfügen in die Kirchenarchitektur und mit Rhythmisierung der Teile, stammt von dem „Magister Michael Pacher"; und von diesen Teilen hat er die ‚Marientafeln' und die Kirchenväter und einiges andre selbst gemalt und an dem großen Schnitzwerk des Mittelschreines selbst gearbeitet, wenigstens zusammenstimmend und retuschierend, die Epidermis auflegend (etwa so wie Rubens beim Medici-Cyklus) — damit war noch nicht das Walten und Sichauswirken aller hier beteiligten Kunstkräfte erklärt. Denn die Schule, die beinahe anonyme Gemeinschaft der Werkstatt, diese Gemeinschaft, die ihrerseits auch wieder aus einem weitverzweigten Quellensystem gespeist wurde, brachte unfaßbare Dinge herzu, steigerte ihre einzelnen Angehörigen immer gegenseitig und ist nur als Ensemble ganz zu begreifen. „Das Meistergeheimnis des St. Wolfsganger Altars" (so lautet die Überschrift über dem Schlußkapitel der vorliegenden Veröffentlichung) bleibt in nicht unwesentlichen Punkten glücklicherweise eben Geheimnis, wie alles organisch Gewachsene.

Robert Stiassny, der verstorbene Wiener Kunsthistoriker, hat das Erscheinen seiner großen zusammenfassenden Arbeit über diesen Altar nicht mehr erlebt. Hans Tietze hat es in treuer Hingabe veröffentlicht und ihm ein Vorwort vorausgeschickt, in dem man sich über Art und Forschungsweise dieses ebenso verdienten wie unglücklichen Gelehrten unterrichten mag. Daß Stiassny die Fertigstellung seines Hauptwerks nicht mehr sah, gehört zur Tragik seines Daseins. Wäre er noch am Leben, so könnte er sich mit Stolz sagen, daß er den Kunstforschungen der Wiener Schule ein neues Ruhmesblatt hinzufügte. Die vorwiegend historische Methode der Kunstwissenschaft, heute auf einsamem Posten stehend, löste hier ein Problem, an dessen Lösung ästhetisierende und intuitive Betrachtungsweise allein scheitern mußten. Daß dabei am Wege eine Fülle von historischen und kulturhistorischen Gewinnen erwuchsen, wird erst von künftigen Forschern erschöpfend gewürdigt werden.

Denn allmählich und in jahrzehntelanger Arbeit ward das Problem, die Entstehung dieses einen Altars genau zu erforschen, zum Zentralproblem für unsre Kenntnis der großen spätgotischen Altarkunst überhaupt. Wer die Kontrakte über die Lieferung eines solchen Altares in all ihren kulturhistorisch und wirtschaftspolitisch so viel verzweigten Einzelkeiten nicht kennt; wer die Besonderheit der Stelle und der kirchlichen Eigentümlichkeiten, für welche dieser Auftrag erteilt wurde, nicht in Anschlag bringt, muß mit seinem Urteil an der Oberfläche haften bleiben und vermag den Sinn des Ganzen nicht zu durchdringen. Die geistige Leistung, nur einmal auf ikonographischem Gebiete, müßte ihm stumm bleiben, weil aus der Vorstellung des Gegenständlichen mancher formale Wert erst verständlich wird. — Michael Pacher ist Tiroler. Seine Kunst, hier im Altar von St. Wolfgang auf ihrem Höhepunkt, zeigt das „tirolische Janusgesicht", von dem Robert Vischer einmal in seinen Studien zur bayrischen Kunstgeschichte sprach. Eingesessen Bergbäurisches, von burgundisch-flämischer Kunstwelle nicht mehr berührt als etwa oberdeutsche Kunst auch, mischt sich gelegentlich, besonders in den Malereien, mit paduanischem und nachmantegneskem ferraresischem Formengeist. Aber die Durchdringung dieser Elemente erweist sich als schöpferisch: in manchen Dingen, wie etwa dem Problem des Raumes als künstlerisches (nicht nur wissenschaftliches) Bildelement, geht Pacher über Mantegna hinaus und empfindet auch die Farbe als raumbildenden Faktor. Er hat, alles in allem, etwas neues Deutsches aus dem Fremden herausgeholt. „Einem aufgepfropften Edelreis gleich hatte der romanische Einschlag in diesen Südalpentälern auf die Triebkraft der heimischen Kunst gewirkt."

Wenn doch die Scheidung der Elemente bei der andern Pacherfrage auch so lösbar wäre wie hier bei dem kunstnationalen Problem — bei der Frage nämlich, wie weit Pacher Maler und wie weit er Bildschnitzer war! Nicht für den vorliegenden Fall der Beteiligung Pachers an dem geschnitzten Schrein und an den gemalten Tafeln; hierüber ist sich Stiassny ziemlich klar geworden. Aber die Frage, was in seiner Seele dominierte, der Plastiker oder der Maler, dies, scheint mir, ist noch nicht restlos beantwortet und wird sich vielleicht nie beantworten lassen. Die Marientafeln sind sehr bedeutend, so gut wie der Meister von St. Severin und besser. Aber einzelne geschnitzte Köpfe, etwa der des heiligen Benedikt, stehen so hoch über allem Gleichzeitigen (man schrieb 1481!), daß man meinen möchte, der Mann, der dies machte, sei nur und immer wieder Plastiker gewesen. Mag das Schnitzen den Tirolern von Haus aus geläufig gewesen sein und mag das ursprünglich Plastische solcher Köpfe für damals nur sozusagen den Malgrund abgegeben haben für den Polychromisten, den „Imagier" — wer nur mit den plastischen Formen solchen Charakter schafft und derartigen Ausdruck, der lebt innerlichst von bildhauerischer Vision. Zudem: diese Plastik weist keine aber auch gar keine paduanischen oder sonstwie oberitalienischen Einflüsse auf, wie denn alles Geschnitzte an dem Schrein viel deutscher ist, als alles Gemalte. Das Problem steht also folgendermaßen: entweder hat Pacher garnicht den Hauptanteil an den plastischen Partien des Altars, dann lebte in seiner Sechsmännerwerkstatt ein Genie, neben

dem plötzlich ein Meister wie Adam Krafft bürgerlich wirkt, und Tilman Riemenschneider feminin, und Veit Stoß dekorativ; und das wir nicht kennen. Und dann bleibt Pacher ein bedeutender Maler (mit oberitalienischen Neigungen). Oder aber, wir glauben nach wie vor, Pacher sei auch an den plastischen Teilen des Altars zu St. Wolfgang schöpferisch am Werk gewesen und der heilige Benedikt sei eine eigenhändige Arbeit von ihm. Dann hat ihm der Kunstverstand, der in seinen Malereien herrscht, am Ende die formale Phantasie auch als Bildhauer gelähmt. Und alles, was ursprünglich Gefühlsmacht und Geheimnis war, ist dann Klarheit und Eleganz geworden.

Dieses Entweder-Oder bleibt als Schlußfragezeichen bestehen, trotz Stiassnys prachtvoller Analyse des Meistergeheimnisses.

Das Buch liest sich gut und teilweise spannend, vornehmlich in den kunsthistorischen Abschnitten. Die ästhetischen Anschauungen des Verfassers stammen aus wirklichkeitsnaher Betrachtungsweise und werden, wie es scheint, den irrationalen Kräften der gotischen Formenwelt nicht immer bis zum letzten Punkte gerecht. Wann und wo Körperproportionen „falsch“ sind, interessiert augenblicklich nicht allzusehr. Aber es wäre ungerecht, deshalb zu meinen, Stiassny fehle der Sinn für künstlerischen Ausdruck gegenüber dem Objekt und gegenüber dem eigenen Stil. Er schreibt sehr anschaulich und weiß zu charakterisieren. Manchmal erinnert er sogar an Robert Vischer.

Das Abbildungsmaterial des Tafelbandes führt in zweiundvierzig großen Lichtdrucken den Altar in allen Erscheinungen, mit vielen Einzelaufnahmen sehr glücklich vor. Alles Technische der Publikation verdient höchste Anerkennung und aufrichtigen Dank. Besonders wichtig erscheint, daß in dem (im übrigen ausgezeichnet gedruckten) Textband auch eine Anzahl von Detailaufnahmen nach Gipsabgüssen einiger Skulpturen reproduziert wurde. Diese Aufnahmen sind aus bestimmten Gründen für die Stiluntersuchung neben den Aufnahmen nach den Originalen unentbehrlich.

E. Waldmann.

MICHAEL PACHER, ENGELSKOPF VOM SCHREIN DES HOCHALTARS ZU ST. WOLFGANG

AUS: R. STIASSNY „MICHAEL PACHERS ST. WOLFGANGER ALTAR“, KUNSTVERLAG A. SCHROLL & CO., WIEN

Künstler Anekdoten

NACH ZEICHNUNGEN VON DAUMIER

VON

ROBERT WALSER

Vor einem Spiegel steht ein Dichter,
später brilliert er im Salon
mit Rezitation von Versen.

In eine Stube guckt ein Landmann.
„Bon jour, Madame", sagt er, und lüftet
den Hut, das hübsche Frauchen lächelt.

Auf staub'ger Straße rollt ein Wagen,
vorn lenkt der Herr, und hinten sitzt
sein Diener. „Wohin geht die Fahrt?"
Möchten es gar zu gerne wissen.

Potztausend, wer liegt da im Gras?
Der fühlt sich offenbar hier wohl,
sonst wär' vielleicht er auch wo anders.
Auf alle Fälle scheint er uns
nicht sehr vom Geist der Zeit beeinflußt.

Wir sind in einem Kaffeehaus.
„Hell oder dunkel?" fragt der Kellner.
Der Gast erwidert: „Ganz wie's Ihnen
paßt". Ist das nicht ein droll'ger Kauz?

Einer sitzt im Vergnügungsboot,
da fährt ein Dampfer auf ihn zu,
er ruft: „o weh wir, je suis perdu".
Verloren glaubte sich schon mancher
und war's zum Glück dann doch noch nicht.

Das Beste kommt zuletzt: ein Herr
sitzt beim Friseur, da sieht er plötzlich
ein Liebespaar vorübergeh'n,
er rennt hinaus mit eingeseiftem
Gesicht, steht starr, als säh' er Geister
und sagt: „Was seh' ich, c'est ma femme".

NEUNZEHNTER JAHRGANG, ZWEITES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 15. OKTOBER AUSGABE AM 1. NOVEMBER NEUNZEHNHUNDERTZWANZIG. REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G.M.B.H., LEIPZIG

ERNST BARLACH, HOLZRELIEF. TEIL EINES KAMINS, OBEN LINKS

MIT ERLAUBNIS VON PAUL CASSIRER, BERLIN

Kunst und Künstler

ÜBER DIE NIEDERLÄNDISCHE TAPISSERIE*

VON

MAX J. FRIEDLÄNDER

Die Umwälzung der politischen Zustände mit ihren Nachstößen läßt den Kunstbesitz nicht unbehelligt. Vieles entschwindet aus unserem Gesichtskreis, einiges taucht empor. In Wien sind, aus dem Schatze der Habsburger, Tapisserien sichtbar geworden, die seit Jahrhunderten in höfischer Abgeschiedenheit geborgen und verborgen waren — zumeist niederländische Gewebe aus dem sechzehnten Jahrhundert. Man hat eine Ausstellung eingerichtet und einen guten Teil des gewaltigen Bestandes zugänglich gemacht. Nur das Schloß in Madrid besitzt nach Quantität und Qualität mehr.

In Frankreich blühte die Bildweberei im vierzehnten Jahrhundert auf und hier endete sie im achtzehnten. Zwischen diesem Anfang und diesem Ende waren die Burgunderfürsten und die habsburgischen Kaiser, die das burgundische Erbe angetreten hatten, freigebige Gönner, leidenschaftliche und eifersüchtige Sammler. Der autokratische Luxus, der sich von dem groben und nackten Leben abschloß, stellte Ansprüche an Inhalt und Form dieser Kunstgattung. Wie der Fürst repräsentierend seinen Leib in Seide kleidete und mit Schmuckwerk ausstattete, so behing er, Macht symbolisierend, seine Behausung mit kostbaren Geweben.

Ursprünglich Zeltwand, später ein Behang, der kahle Räume in Prunkgemächer umzauberte, war das gewebte Bild in anderem Sinn Eigentum als minder mobiler Kunstbesitz. Der Herrscher kehrte ein, hieß die Wände schmücken; er zog weiter und nahm die festtägliche Scheinwelt mit sich fort.

Das Gewerk stand in den Niederlanden zwischen 1450 und 1550 in der höchsten Blüte. Die Bildweberei ist die Monumentalkunst eines Volkes, das, nach allen sonstigen Anzeichen, zum Monumentalen nicht begabt war. Die niederländische Tafelmalerei wurzelt in der Buchminiatur und ist fast durchweg desto vollkommener, je kleiner im Maßstab. In der Webekunst aber werden weite Flächen scheinbar mühelos bedeckt. Mit ihrer Stilgesetzlichkeit scheint diese Technik den Zeichnern Halt und Stütze zu gewähren.

* Die Vorlagen für die Abbildungen verdanken wir Herrn Dr. Baldass, der eine Publikation der Wiener Ausstellung vorbereitet.

War das Streben der Niederländer auf Wahrheit gerichtet, und haben ihre großen Maler das Höchste durch scharfe Beobachtung und treue Hingebung an die Sichtbarkeit erreicht, so gab ihnen die Tapisserie eine überraschende Stilsicherheit im Dekorativen, indem das Verfahren die genaue Naturnachahmung beschränkte und die Forderung nach Illusion herabsetzte. Übertragung, Schematisierung, Abwandlung des Sichtbaren wurden durch die mühsame und umständliche Handhabung erzwungen.

„Monumentalität" im Sinne der italienischen Renaissance, nämlich feste und klar umzogene Größe, haben die Niederländer weder in der Architektur noch in der Plastik erreicht, und die Monumentalität ihrer Bildweberei ist von anderer, mehr malerischer und romantischer Art, ist fließende, quellende Üppigkeit. Das Fresko füllt den Baukörper und betont ihn, indem es sich ihm dienend einordnet, die Tapisserie verdeckt und verheimlicht das Baugerüst.

Erst bei beträchtlichem Abstande vom Auge schließt sich das Gewebe zu einem Bildeindrucke zusammen. Demzufolge stößt die Tapisserie den Beschauer von sich, während ihn das niederländische Tafelbild mit seiner Illusion der Raumtiefe, mit der Schärfe seiner Zeichnung zu sich heranzieht. Vor dem Flügelaltar mit der Beweinung Christi von Quentin Massys, einer Schöpfung, die gewißlich durch ehrgeiziges Streben nach Größe gespannt ist, habe ich gesagt: Massys komponiert wie ein Tapisseriezeichner und malt wie ein Miniaturist. Mit diesem Urteil wird auf ein typisches Verhängnis hingedeutet. Um große Flächen würdig auszufüllen, ging Massys in die Schule der Tapisserie, hielt sich an die einzige niederländische Überlieferung in Bezug auf Monumentalität, widersprach sich aber, da er, in der Tradition der niederländischen Tafelmalerei wurzelnd, sich im einzelnen zur äußersten Gewissenhaftigkeit verpflichtet fühlte.

Der Tafelmaler vermag den wolkenlosen Himmel, oder das leere Zimmer zum Bildteile zu erheben, zu beleben und zur Wirkung zu bringen, da er Licht, Luft, Stofflichkeit jeder Art, sowie Raumtiefe ausbilden kann. Der Tapisseriezeichner dagegen meidet leere Flächen. Ihm ist nicht, wie dem Tafelmaler, alles Sichtbare bildwürdig, er ist beschränkt auf gewisse, sozusagen webegerechte Dinge. Er komponiert anders als der Tafelmaler, überzieht die Fläche mit einer dichten und gedrängten Menge gleichwertiger Figuren, wodurch dunkele, schwer deutbare Verschlungenheit entsteht und Unklarheit der Erzählung. Emblematik und Allegorie sind dieser poetisierenden Kunstgattung angemessen, während das Tafelbild daneben sachlich und leibhaftig ist. Das Gewebe drückt am besten Gewebtes und Gewachsenes aus (am schlechtesten Bauwerk und Nacktes). Deshalb breiten sich die gemusterten Gewänder der Frauen weithin aus, und wuchert überall Blattwerk.

Rein flächenhaft bleibt die niederländische Tapisserie keineswegs, nimmt vielmehr an Tiefenillusion und Natürlichkeit in beträchtlichem Maße von der Tafelmalerei an. Gerade durch die einzige Geschicklichkeit, mit der sie die Schranken der Technik erweiterte, errang sie ihren Weltruf. Aufgehoben aber wurde die Stilgesetzlichkeit auf keiner Stufe.

Die älteste Tapisserie hatte keine Bordüre, lieferte Stücke unendlichen Gewebes. Als gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts der Rand markiert wurde, geschah es in Annäherung an das Tafelbild. Aber die Bordüre, so breit und reich sie sich im sechzehnten Jahrhundert entwickelte, blieb eine Abschließung von besonderer Art. Das Gewebe läuft aus in einem Rande, der sich dem Bildinhalte nach absetzt, in Farbe aber, Material und Technik mit dem Ganzen in Gemeinschaft und Harmonie bleibt. Die Bordüre erhält nie so viel schließende und fassende Kraft wie die Rahmenleiste, welche die Illusion der umgrenzten Ausschnitte steigert. Das Gemälde wird gerahmt, muß gerahmt werden, weil es von sich aus kein Ende finden kann; die Tapisserie rahmt sich selbst, springt, alogisch und traumhaft, in das inhaltlich neutrale, schmuckhafte Randgebilde über. Allerdings wurde das Tafelbild des sechzehnten Jahrhunderts nicht so kraß durch den Fremdkörper des goldenen Rahmens umschlossen wie das Gemälde in neuerer Zeit, immerhin endete es stets an dem Rahmen, während das Webebild in der Bordüre endete.

Der moderne Gegensatz zwischen freier und angewandter Kunst wird nicht ganz mit Recht auf Hervorbringungen des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts übertragen. Die Tafelmalerei war nicht von Anbeginn so „frei" wie heutzutage, und die Tischler, Weber und Goldschmiede arbeiteten

TRIUMPH NACH PETRARCA. TOURS (?) UM 1500

AUS DER GESCHICHTE DES TOBIAS. BRÜSSEL UM 1530. NACH BERNAERT VAN ORLEY

ehemals in anderem Geiste wie gegenwärtig. Das Kunstgewerbliche, insofern man darunter Industrielles versteht, ist neueren Datums. Immerhin: nicht ohne Grund spricht man von „Manufakturen" der Weber. Das Tafelbild wurde von einem Meister konzipiert, entworfen und ausgeführt. Die Tapisserie wurde von dem Maler erfunden, der die Vorlage dem Weber aufstellte. Und oft war der Hergang noch verwickelter, da sich ein Zeichner einschob, der nach dem Entwurfe des Malers einen Karton anfertigte für den Weber. Solche Arbeitsweise mußte eine Annäherung an Fabrikbetrieb mit sich bringen.

Je „freier" die Kunst wurde und zum Ausdruck des Persönlichen drängte, umso entschiedener wurde das Kunstgewerbliche auf den zweiten Platz gedrückt. Unsere Zeit will alles unmittelbar aus der Hand der schöpferischen Persönlichkeit empfangen und will alles dem „Volke" geben. Ihr ist das zurückgelassene Kleid der feudalen Weltmacht sicherlich nicht gemäß. Die Ausstellung der Tapisserien wird in dem gegenwärtigen Wien einigermaßen gespenstisch wirken.

AUS DER GESCHICHTE DES APOSTELS PAULUS. BRÜSSEL UM 1540
NACH PIETER COECKE VAN ALOST

DAS KAISERLICH HABSBURGISCHE WAPPEN. BRÜSSEL UM 1540

LUKAS CRANACH, DER JUNGBRUNNEN
BERLIN

CRANACHS SPÄTSTIL

VON

CURT GLASER

Der Stil der Cranachschen Kunst, wie er in den dreißiger und vierziger Jahren des sechzehnten Jahrhunderts sich ausbildet, bedeutet die Einleitung und Begründung eines deutschen Manierismus. So trifft ihn jeder Vorwurf, der eine manieristische Kunst überhaupt treffen kann. Aber wie das Urteil über das Werk der eigentlichen Manieristen, die, vor allem in den Niederlanden, zeitlich auf Cranach folgten, in der jüngsten Zeit eine starke Wandlung erfahren hat, so bedarf auch die allgemeine Stellungnahme gegenüber dem Spätstil des Lukas Cranach einer durchgreifenden Revision.

Anm. d. Red. Aus einem Buch über Cranach, das in diesen Wochen (im Insel-Verlag) erscheint.

Die Grabschrift Cranachs rühmt den Meister als pictor celerrimus, als den ,,schnellsten Maler“. Und dieses Prädikat, das seinen Zeitgenossen als das bezeichnendste erschien, darf auch in der Charakteristik seiner Kunst nicht übergangen werden. Dürer war gewiß alles andere als ein ,,schneller Maler“, wenn er sich auch einmal rühmt, ein Bild in fünf Tagen vollendet zu haben. Das war die Ausnahme. In der Regel blieb er der fleißige Kläubler, der schwer mit der Form zu ringen hatte. Nicht daß die Hand weniger leicht gefolgt wäre. Aber der Geist war ernster und die Gesinnung strenger. Für Dürer war die Kunst zugleich eine Wissenschaft vom Schönen und eine Ergründung des Formengehaltes der

Natur. Cranach war schneller fertig, weil er weniger Hemmungen zu überwinden hatte. Ihm gilt nicht jedes Werk als Stufe zu einem neuen und als Schritt auf einem Wege, der einem idealen Ziele sich nähert. Die Entwicklung der Cranachschen Kunst ist von einem gewissen Zeitpunkte an abgeschlossen. Seit er seinen Stil gefunden hat, gibt es nur mehr eine Auswirkung, nicht mehr eine Entfaltung.

Man kann es als Schwäche seiner Kunst auslegen, daß Cranach mit feststehenden Requisiten arbeitet, daß er nicht fortschreitend seinen Formenbesitz festigt und zu wachsender Intensität steigert, sondern daß er ihn nur ins Breite entwickelt und die gewohnten Bildmotive in immer neuen Abwandlungen vorführt. Aber es bedeutet zugleich seine Eigenart und seine Stärke, daß er nicht aufgeht in dem allgemeinen Betriebe seiner Zeit, sondern daß er, gegen den Strom schwimmend, ein Stück deutschen Mittelalters in die neue Welt hinüberzuretten unternimmt.

Cranach war ganz gewiß in die Ateliergewohnheiten seiner Zeit eingeweiht. Man sprach damals viel von Standbein und Spielbein, von Rhythmus und Kontrapost. Aber ihm war ein anderes Gefühl für Wohlklang und Schönheit, eine andere Empfindung für Bewegung und Linie eingeboren. Ihm erschien die Dürersche Form hart und grobschlächtig, und er widersetzte sich standhaft dem neuen Ideal der Renaissance. Eine Dürersche Gestalt lebt von den starken Kontrasten der Richtung. Cranachs Akte sind einer fließenden Kurve eingeschrieben. Sie sind nicht männlich und stark, sondern sanft und ein wenig müde. Dürers Frauen sind starkknochig und reif und voll entwickelt in ihrer Weiblichkeit. Cranachs Frauen sind von mädchenhaft jugendlichem Körperbau, schmächtig und unentwickelt, die Brüste klein, die Hüften schmal. Auch Cranachs Männer noch sind zierlich und grazil und von schwächlichem Muskelbau. Er muß die Farbe zu Hilfe nehmen, um sie von den Frauen zu unterscheiden, ihre Haut ist bräunlichrot, während die Frauen elfenbeinfarben blaß sind, und die Männer tragen Bärte als äußeres Zeichen ihres Geschlechtes.

Dürer hatte in dem Adam- und Eva-Stich des Jahres 1504 seinen Kanon der menschlichen Gestalt niedergelegt. Cranach hat das Blatt ohne Zweifel gekannt, denn er knüpft gelegentlich an einzelne seiner Motive an. Aber wenn er die Beinstellung des Adam übernimmt, so lehnt er die kühn in gegensätzlicher Richtung ausgreifenden Arme ab. Er bewegt die Gestalt ganz nach einer Seite hin, und von dem abgestellten Fuße läßt er die Kurve bis zur Linie des abgebogenen Kopfes in einheitlichem Flusse hinaufschwingen. Dadurch bekommt die Gestalt etwas von weicher, schmelzender Hingegebenheit, etwas von zärtlicher Milde gegenüber der selbstbewußten Männlichkeit des Dürerschen Adam. Noch auffallender ist der Gegensatz der beiden Evafiguren. Dürers Weib ist stark in den Hüften, breit in den Schultern. Cranachs Eva ist ein zierliches Mägdelein, nicht nur weil ihre Hüften schlank sind, und die Schultern abfallen, sondern vor allem weil aus ihren Bewegungen nicht das Selbstgefühl der neuen Zeit spricht, sondern das grazile und ein wenig gebrechliche Wesen der späten Gotik. Das typische Schreitmotiv des Meisters ES mit dem einen rückwärts gestellten, in die Bildfläche abgedrehten und dem anderen nach vorn tretenden und abwärts zeigenden Fuße wird von Cranach wieder aufgenommen. Es ist der modische Tritt des 15. Jahrhunderts, der eine Drehbewegung auslöst, und der in seinen letzten Konsequenzen zu den bizarrsten Tanzstellungen führte.

Die Tatsache, daß Cranach zu diesem alten Motiv zurückkehrt, ist höchst erstaunlich und außerordentlich aufschlußreich für das Wesen seiner Kunst, denn er kehrt damit zu Gewohnheiten einer Jugend zurück, die vor den ersten uns bekannten Äußerungen seiner Kunst liegen müssen. Man kann nicht wohl annehmen, daß er sechzig Jahre alte Kupferstiche wieder zur Hand genommen haben sollte, so eng auch in der Tat eine Figur wie der weibliche Akt des „silbernen Zeitalters" in Kassel mit der Mittelfigur des Buchstaben M vom Meister ES zusammenhängt. Es ist vielmehr wahrscheinlich, daß diese Rückkehr zu dem alten Formengeschmack zugleich eine Rückkehr zu der Tradition bedeutet, in der Cranach selbst aufgewachsen war.

So tritt an die Stelle des italienischen Kontrapostes die gotische Schraubendrehung. Die Schrittstellung der hintereinander tretenden Füße teilt dem ganzen Körper eine Drehbewegung mit, die erst oben im Kopfe ausklingt. Diese schraubenförmige Drehung, die an die Pfeiler spätgotischer

LUKAS CRANACH, ADAM UND EVA

BERLIN

Kirchen des deutschen Nordens, in Braunschweig oder Annaberg, erinnert, wird in den Eva- und Venusfiguren, in deren Erfindung Cranach sich nicht genug tun kann, in immer neuen Formen abgewandelt. Die Füße, die in scharfen rechten Winkel zueinander gesetzt werden, berühren beide mit voller Sohle den Boden. Der Grundsatz des Spielbeines, das nur leicht mit dem Ballen die Erde berührt, ist aufgegeben, oder er wird übertrieben, und es schwebt ein Fuß vollkommen frei in der Luft. Die Drehung, die in der Schrittstellung beginnt, pflanzt sich nach oben fort, indem die Hüften frontal eingestellt werden, die Brust wiederum nach der Tiefe sich verkürzt, und der Kopf sich neigt.

In einem lebensgroßen Venusbilde in Berlin hat diese Drehung der Figur um ihre eigene Achse die Grenze des Möglichen erreicht. Die Göttin setzt einen Fuß über den anderen, um eine Wendung nach rechts zu machen, und dreht gleichzeitig den Oberkörper nach links zurück, um zu dem kleinen Amorknaben hinabzublicken.

Ähnlich komplizierte Motive gibt es in großer Zahl. Die eine der drei Göttinnen des Gothaer Parisurteils scheint sich mit dem zurückgeworfenen Arme einen Schwung zu geben, um mit dem Körper eine ganze Drehung zu vollführen, und der Kopf, der aus dem Bilde herausblickt, stellt sich in rechten Winkel zu der scharf verkürzten Schulterbreite. Hier wird die Bewegung der einen noch bereichert durch ihre Beziehung zu der Gruppe, von der sie einen Teil bildet. Denn von dem abgestellten Fuße der letzten steigt die Kurve über die drei Köpfe aufwärts, um sich in dem ausgestreckten Arme der vordersten wieder zu senken. Mit einer wahren Freude an unerwarteten Überschneidungen, die den eleganten Schwung der Linien jäh unterbrechen, sind die Konturen gezeichnet, und scharf in ihrer reinen Silhouette steht die helle Gruppe vor dem dunklen Grunde.

Eine solche Gruppe, die als Ganzes erfunden ist, bleibt aber die Ausnahme. Cranach ist viel zu sehr verliebt in die einzelne Figur, um sie durch Überschneidungen an andere zu binden. In früheren Varianten des Parisurteils ist jeder Kontur frei entwickelt, und keine Figur stört die Bewegung der anderen. Das Darmstädter Bild zeigt in dem Jahre 1528 diesen typischen Stil Cranachscher Formgebung in seiner ganzen Zierlichkeit ausgebildet. Zwanzig Jahre zuvor hatte Cranach im Holzschnitt zum ersten Male das Thema gestaltet. Damals wetteiferte er noch mit Dürer in einfach klaren Standmotiven und sinnfällig sprechenden Verkürzungen. Seine Göttinnen waren mächtige Weiber mit breiten Hüften und stark entwickelten Brüsten. Im Vergleiche erst spürt man es, wieweit Cranachs Ideal sich seit jener Zeit verändert hatte. Seine Mädchenfigürchen sind nun überschlank und fast puppenhaft zierlich. Und das dreht sich und wendet sich, um ja nur alle seine Reize sehen zu lassen. Es ist ein Geschmack am Zarten und Eleganten, am Glatten und fein Gedrechselten, wie er in den gleichzeitigen scharf geschnittenen und glänzend polierten Arbeiten in Alabaster und Solnhofener Stein, in Buchsbaum und Elfenbein zutage tritt.

Wie diese Dinge, so werden Cranachs Bilder zu kleinen Kostbarkeiten, die dem verwöhnten Geschmack fürstlicher Liebhaber genügen wollen. Die Oberfläche ist blank wie ein Email oder wie eine chinesische Lackmalerei. Das Bild nähert sich dem kunstgewerblichen Zierstück. So sind die kleinen Venus- und Lukreziafigürchen zu verstehen, die in unendlich elegant bewegter Silhouette vor einem tiefschwarzen Grunde stehen.

Cranach scheute sich immer vor Überschneidungen, liebte es, in der Fläche auseinanderzulegen, was im Raume hintereinander sich schichtet. Während Dürer sich um die Vereinheitlichung des Bildraumes bemühte, läßt er in vielfigurigen Tafeln, den Boden fast bis zum oberen Rande ansteigen, um überall die Bildfläche mit Figuren zu besetzen. Und weil jede Gestalt einzeln erfunden ist, schließt sich ihre Gesamtheit nicht zum Eindruck eines Getümmels, sondern nur dem eines Gewimmels.

Charakteristisch für diese Bildform sind die Schlägereien nackter Menschen, die im dritten Jahrzehnt entstanden. Man weiß nicht recht, was sie darstellen. Man nennt sie „Die Wirkungen der Eifersucht“ oder „Das silberne Zeitalter“. Aber es kommt auf den Inhalt nicht an, da weder eine innere noch äußere Beziehung zwischen den Menschen besteht. Es sind Anhäufungen von Bewegungsfiguren, die frei über die Fläche verteilt sind, und die trotz aller drohenden Gebärden einander nicht wehtun, weil sie sich nicht im Raume begegnen. Es fehlt nicht an Verkürzungen, nicht

LUKAS CRANACH, DIE WIRKUNG DER EIFERSUCHT

WEIMAR

LUKAS CRANACH, VENUS UND AMOR

BERLIN

an den gewagtesten sogar. Aber diesen Verkürzungen gebricht es an der Gewaltsamkeit, mit der sie in den Raum hineinstoßen müßten, wie den hemmungslos einseitigen Bewegungen der wilden Männer, die zum Schlage ausholen, die Kraft fehlt, die erst der Kontrast gegensätzlicher Richtungen verleiht.

Wieder bleibt das Ganze eine Schaustellung schöner Posen, wie das Parisurteil, die Adam- und Eva-Bilder. Und mehr wollen diese kleinen Tafeln nicht sein. Sie geben keine Dramen, sondern Ballettszenen, wie eine Lukrezia trotz ihres Dolches keine Tragödin ist, sondern eine liebenswürdige Kokette, die mit dem Mordstahl nicht mehr als ein anmutiges Spiel treibt.

Dürers Lukrezia sticht sich wirklich ins Herz, da ihre Hand energisch nach vorn stößt. Cranachs Römermädchen verletzen sich nie, weil ihre Arme sich in der Fläche bewegen, und der spitze Dolch nur am Körper vorbeifährt, ohne ihn zu berühren. Ihr Ausdruck ist hingebend, nicht leidend, weil der Kopf sich anmutig zur Seite legt, anstatt sich stark zu verkürzen. Cranach ist nicht der Maler leidenschaftlichen Gefühlsausdrucks, und auch an pathetischer Kraft bleibt die frühe Kreuzigung allein in seinem Werke. Ihm geht es um liebenswürdige Anmut und schönliniges Figurenornament, um schlanke Körperformen und fein geschnittene Gesichtszüge.

Darum liebt er den nackten weiblichen Körper, und er liebt ihn nicht nur mit Maleraugen, denn es mischt sich eine leichte Laszivität in seine Art, ihn zu sehen. Er betont die Nacktheit gern noch durch dünne Schleier, die nichts verhüllen, durch schwere Ketten und Ringe um Nacken und Hals, durch einen riesigen Federhut oder nur eine kunstreiche Frisur. Und auch, daß Paris die modische Ritterrüstung trägt, anstatt als arkadischer Hirte zu erscheinen, macht die Nacktheit der Göttinnen um so fühlbarer.

Mit solchen Pikanterien mag Cranach nicht nur sich selbst, sondern auch seinem Publikum Genüge getan haben. Es war eines seiner beliebten Themen, den lüsternen Alten zu zeigen, der von der Dirne bestohlen wird. Auch damit stand Cranach wieder in der Tradition der Vergangenheit, setzte er die „Buhlschaften“ fort, an denen schon das fünfzehnte Jahrhundert sich erfreut hatte, wie er die mythologischen Stoffe im Sinne der alten Zeit gestaltete. Und zugleich

LUKAS CRANACH, JUDITH

WIEN

stand er in seiner Gegenwart, nahm die sittenbildlichen Themen, wie die Lukrezien und Judithbilder wieder auf, die er in den Niederlanden zu sehen bekommen hatte, und wurde der Vorläufer der Laszivitäten, an denen der spätere Manierismus so reich gewesen ist.

Cranach war ebenso sehr ein Kenner und Liebhaber der weiblichen Tracht seiner Zeit wie des nackten Körpers. Seine Judith, seine Kaiserin Helena, seine heiligen Frauen und weltlichen Dirnen sind reich gekleidet und mit schwerem Goldschmuck behangen. Sie tragen Handschuhe mit zierlich geschlitzten Gelenken und gepuffte Ärmel und perlengestickte Mieder, goldgewirkte Haarnetze und federbeladene Hüte. Es ist oft schwer zu sagen, wo das Porträt aufhört, wo das Modell oder der frei erfundene Studienkopf beginnt. Und man tut gut, die verschiedenen Haupttypen, wie den runderen Kopf mit dem starken Doppelkinn und die schlankere Gesichtsform, die nach unten schmal verläuft, nicht in zeitlichen Gegensatz zu bringen, da sie nebeneinander begegnen, sondern als wechselnde Modelle zu deuten.

Im unbekleideten wie im bekleideten Körper erscheint die modische Linie, der stark ausgeschwungene Kontur des Körperprofils, das unter der Brust mit dem fest geschnürten Mieder tief einspringt, um mit dem Leibe wieder weit nach vorn zu treiben. Das Verhüllen wie das Enthüllen gehört zu den Mitteln einer Kunst, die den Instinkten der Sinnlichkeit gern entgegenkommt. So erscheint Bathseba in ihrer ganzen reichen Kleidung, und statt eines Bades läßt sie nur von einer Dienerin die Füße waschen, Delila trägt ebenfalls das Gewand einer vornehmen Frau der Zeit, während sie dem schlafenden Simson, dessen Haupt in ihrem Schoße ruht, sorglich mit der Schere die Haare beschneidet. Andere verzichteten zu jener Zeit auf solche Effekte. Es war die Epoche der heroischen Gesinnung europäischer Kunst, in der Cranach diese anmutigen Bildchen malte. Aber auch damit erhielt er eine Tradition, auch mit einem solchen Bilde ist er mehr der Nachfolger des Meisters E S und des Hausbuchmeisters, die in ihren Stichen das Thema ähnlich behandelt hatten, als der Zeitgenosse der italienischen Hochrenaissance, und wäre berufen gewesen, die überkommene Art in eine neue Zukunft zu retten, wenn Deutschland im siebzehnten Jahrhundert gleich den Niederlanden eine starke Kunstblüte erlebt hätte.

Unter dem Gesichtspunkte einer spätgotischen Reaktion gegen das artfremde Wesen der neuen Kunst, einer letzten Auflehnung nordischen Geistes gegen die Überflutung mit südlicher Form wird die Stilbildung Cranachs in ihrer ganzen Ausdehnung begreiflich. Sein Naturalismus ist der Naturalismus der Gotik. Sein bald breitlappiges, bald spitzig-stachliges Laub- und Nadelwerk an Busch und Baum stammt aus dem gleichen Naturgefühl wie die Kapitäle gotischer Dome. Seine Tierzeichnung ist die unmittelbare Fortsetzung der Tradition, die von den Wasserspeiern auf den Dächern der Kathedralen bis zu dem Tieralphabet des Meisters E S und den erschreckend lebenswahren Stichen des Hausbuchmeisters herabführt. Seine Menschen kehren zurück zur gotischen Schlankheit, und wie sie sich drehen und wenden, wie sie zierlich stehen, graziös schreiten, wie sie die Glieder im Sitzen verschlingen und im Liegen zu komplizierten Figuren verschieben, so gleichen sie den in ihrer eckigen Grazie so selbstbewußten Wesen der spätgotischen Meister. Sie tragen nicht mehr die schwere Zaddeltracht, aber sie prunken nicht minder mit kostbaren und reich geschmückten Gewändern. Die Landschaft dient ihnen als Folie, nicht als Schauplatz. Hinter den hellen Körpern sammeln sich die dunklen Laubmassen und steigen über den Köpfen empor, um wirksamer die vielteilige Silhouette vor tiefen Schatten als lichte Scheibe sprechen zu lassen.

Auch die Farbe ist so einfach und klar wie der formale Aufbau des Bildes. Auch sie strebt nicht nach Vereinheitlichung durch Zusammenbeziehung des Vielfältigen, sondern durch Wiederholung des Gleichen. Andere bemühten sich damals um eine Bereicherung der Palette. Sie strebten nach Auflösung der Lokalfarbe, die im Lichte gebrochen wurde, und nach Überwindung der altertümlichen Buntheit durch eine gleichmäßige Farbigkeit, die der Bildfläche in ihrer Gesamtheit eine koloristische Belebung mitteilte. Cranach verzichtet auf die Buntheit, indem er die Farbenskala beschränkt, anstatt sie zu erweitern. Er arbeitet wie die alten Meister mit reinen Lokalfarben, aber er vereinfacht die Palette. Rot ist seine Hauptfarbe. Daneben verwendet er ein tiefes Blau. Als komplementäre Begleitung tritt ein dunkles Grün auf,

LUKAS CRANACH, DAS PARISURTEIL

GOTHA

das in der Hauptsache in den landschaftlichen Gründen Verwendung findet. Dem Blau hält gelegentlich ein helles Braun die Wage. Damit ist die Farbenskala im allgemeinen völlig erschöpft. Es gibt kein Lila und kein Rosa, kein lautes Gelb und selten ein grelles Grün oder eine der vielen Schillerfarben, die bei anderen Meistern der Zeit so beliebt sind. Jede Farbe ist gesättigt. Die Stoffe sind schwer, und sie saugen das Licht. Wo sie modelliert werden, schimmern sie nicht im Hellen, sondern versinken im Schatten, und ein tieffarbener Samt wird im Dunkel bis zum reinen Schwarz getönt.

Nur im Geschmack, nicht in der Methode unterscheidet sich diese isolierende Farbengebung von der Koloristik des fünfzehnten Jahrhunderts. Sie steht zu ihr in genau dem gleichen Verhältnis wie Cranachs Kompositionsweise zu der aufreihenden Formensystematik der alten Zeit. Auch da ist Cranach bewußter, besetzt er die Bildfläche sparsamer und meidet das altmodisch bunte Gedränge, aber er organisiert nicht die Gruppe, sondern addiert das Einzelne zu einer überschaubaren Summe, die niemals ein Glied mehr vortäuscht, als tatsächlich vorhanden ist. Die neue Kunst sucht durch Verschränkung im Raume den Eindruck von Reichtum zu erzielen. Cranach verflicht nur die Glieder zu einem Ornament, das in sich selbst bewegt ist wie die spätgotische Distelranke.

So läßt sich Cranachs Kunst als stilgeschichtliches Phänomen bestimmen, aber es ist nicht leicht, eine psychologische Deutung zu geben. Macht wirklich seine Kunst in den späteren Jahren, da er in Wittenberg sich ganz auf sich allein gestellt sah, einen Rückbildungsprozeß durch, nachdem er in seiner Jugend in den vordersten Reihen unter den Neuschöpfern seiner Zeit gestanden hatte? Es scheint nicht so, da diese Kunst doch wieder in einem anderen Sinne zeitgemäß wurde, und da er gegen die Romanisten, in manchem Sinne sogar gegen Dürer selbst recht behielt. Cranachs Bilder haben nicht teil an dem Formenkanon des Raffael, nicht an dem Farbenzauber des Correggio, sie teilen nicht die Größe Dürerscher Anschauung, nicht die Tiefe Grünewaldscher Empfindung und die natürliche Monumentalität Holbeinscher Menschendarstellung, aber es geht ein Zauber und ein köstlicher Duft von ihnen aus, wie er nur den späten Blüten einer überreif gewordenen Kunst eignet. Ist Grünewalds Malerei das rauschende Barock, so ist die des Cranach das zierliche Rokoko der deutschen Spätgotik gewesen.

LUKAS CRANACH, HOLZSCHNITT

ERNST BARLACH, SKIZZE ZU DEN OBEREN TEILEN EINES KAMINS

NEUE HOLZSKULPTUREN VON ERNST BARLACH

VON

KARL SCHEFFLER

Wir profitieren vorläufig nicht viel von der Tatsache, daß eine Reihe wertvoller Skulpturen von Ernst Barlach existieren. Die Werke des in charaktervoller Einsamkeit lebenden Künstlers sind fast alle im Besitz eines einzigen Kunsthändlers. Dieser stellt sie von Zeit zu Zeit aus, hält sie im übrigen aber so fest, daß kaum ein einziges Deutsches Museum Arbeiten Barlachs zeigen kann. Und doch möchte man eben diesen Plastiken die Öffentlichkeit wünschen, weil Barlach unter den lebenden Bildhauern vielleicht der deutscheste ist und der einzige fast, der mit rein plastischen Mitteln etwas unmittelbar Menschliches ausdrücken kann. Neben ihm wirken alle anderen Bildhauer wie Mitglieder einer unsichtbaren Akademie, sie alle scheinen mehr der Berufskonvention hingegeben. Bedeutungsvoll ist es schon, daß Barlach fast nur in Holz arbeitet. Ihn interessiert in der Plastik etwas anderes als das, was etwa Hildebrand, Rodin, Maillol, Haller oder Lehmbruck interessiert. Er ist ein Dichter mit dem Schnitzmesser; er gehorcht nicht zuerst überlieferten Formvorstellungen und einem Stilsystem, sondern menschlichen Impulsen. Und ist doch ein Beherrscher der Form und der Technik wie wenige; freilich nur jener Form und Technik, die er als eigenstes Ausdrucksmittel braucht. Nichts ist er weniger als Eklektizist. Kein deutscher Bildhauer kümmert sich so wenig um die Lehre Winckelmanns und Lessings von der griechischen Schönheit; in ihm ist kein Tropfen Epigonenblut. Doch gehört er auch wieder nicht zu den Neuerern, die die eine Aka-

ERNST BARLACH, HOLZRELIEF
TEIL EINES KAMINS, UNTEN RECHTS
MIT ERLAUBNIS VON PAUL CASSIRER, BERLIN

demie durch eine andere überwinden wollen und absichtsvoll revolutionär sind. Barlach folgt naiv seinem inneren Bedürfnis und tut nur, was er nicht lassen kann. In sein einsames Atelier in einer mecklenburgischen Kleinstadt kommt wohl kaum jemals ein Modell; sicher aber dehnt dort niemals ein Aktmodell die Glieder. Das Aktmodell ist ihm ein Greuel, ist ihm ein Hilfsmittel der „Bildung", ist ihm Unnatur. Er sieht seine Gestalten auf der Straße, auf den Feldern, im Alltag; ihn reizt nicht der seiner Nacktheit gymnastisch sich freuende Körper, sondern der Mensch in seiner tiefsten Menschlichkeit, in Freude und Not, idealisiert durch nichts als durch die Kraft seines Gefühls und durch die erhaben stille Geste dieses Gefühls. Er hat den Blick für das Allgemeingültige im Augenblicklichen, oder, wie man auch sagen kann, für die momentane Ausprägung des ewig Menschlichen. Er sieht das Leben treuherzig und zugleich monumental. In seinen Werken ist etwas Volksliedhaftes. Im Ausland versteht man diesen Bildhauer vielleicht nicht, weil viel deutsche Sonderlichkeit in seinen Arbeiten ist. Seine Skulpturen teilen in gewisser Weise das Schicksal der Bilder Kaspar David Friedrichs, in denen ebenfalls etwas Tiefes wie mit Hilfe eines provinziellen Idioms ausgedrückt ist. Man könnte Barlach einen plattdeutschen Bildhauer nennen, wenn nicht die Plastik an sich über alles Dialekthafte hinaus auf eine Ursprache der Empfindung wiese.

Mit dem neuen Werk, das wir hier abbilden, hat Barlach auch wieder das Unglück, im Verborgenen zu bleiben. Die fünf Holzreliefs stellen in ihrer Gesamtheit die Verkleidung eines Kamins dar. Die Unterschriften und die Abbildung der Skizze am Kopf dieses Aufsatzes ermöglichen es dem Leser, sich ein Bild vom Ganzen zu machen. Die beiden schreitenden Einzelgestalten gehören unten rechts und links neben das Feuerloch. Darüber sind die drei Reliefs angeordnet, die das häusliche Leben von Mann und Frau darstellen. Es handelt sich um einen Privatauftrag. Die Kaminplatten waren bestimmt für das von Bruno Paul im Krieg erbaute Haus Mendelssohn in der Alsenstraße in Berlin. Offenbar ist der Auftrag aber nicht gut überlegt gewesen, denn es zeigte sich, daß die Reliefs nur von einem gegenüberliegenden Fenster beleuchtet wurden und darum nicht wirkten. Sie sind garnicht aufgestellt worden und werden auf dem Speicher bewahrt; und so ist die Hoffnung vernichtet worden, diese neuen Arbeiten würden wenigstens einem Kreise von Kunstfreunden vertraut werden, weil das Haus Mendelssohn als einer der wichtigsten Mittelpunkte der Berliner Gesellschaft gilt. Man müßte die schönen Arbeiten verloren geben, wenn sie nicht jetzt in der Ausstellung der Akademie gezeigt würden. Hoffentlich wird nun eine Möglichkeit gefunden, sie in ein Museum zu überführen, nachdem der Besitzer unmöglich mehr ein Interesse haben kann, sie weiterhin aufzubewahren. Die Berliner Nationalgalerie besitzt nicht ein einziges Werk Barlachs.

Die neuen Reliefs gehören zum Besten Barlachs

ERNST BARLACH, HOLZRELIEF. TEIL EINES KAMINS, OBEN RECHTS

MIT ERLAUBNIS VON PAUL CASSIRER, BERLIN

ERNST BARLACH, HOLZRELIEF. TEIL EINES KAMINS, OBEN MITTE

MIT ERLAUBNIS VON PAUL CASSIRER, BERLIN

und zum Besten, was die deutsche Plastik in den letzten Jahrzehnten hervorgebracht hat. Betrachtet man die Abbildungen, vor allem das Titelbild, so kommt einem unwillkürlich der Name Brunelleschi auf die Lippen. Nicht daß man irgendwie an Nachahmung, an einen bewußten Renaissancismus dächte. Wie sollte das möglich sein, angesichts dieser Menschen in moderner Kleidung und der vom Bronzeguß doch so weit entfernten Holzschnittechnik! Es ist eine tiefere Verwandtschaft da. Sie liegt in der Reliefauffassung, in der Modellierung, die mit Licht und Schatten großzügig malt, in der Steigerung der ungekünstelten Wahrheit zur Melodie, in der eigenartigen Verbindung von Empfindsamkeit und Strenge, in der straffen Stilisierung überströmender Menschlichkeit. Mit einer Kopfneigung, einer Geste, einer Haltung, mit der Art wie zwei Menschen nebeneinandersitzen oder sich berühren, sind ganze Lebenszustände ausgedrückt. Alles ist unmittelbar, und doch auch wieder symbolisch, alles ist Augenblick und Gleichnis in einem. Barlachs Menschen lieben den Herd und die Erde, aber sie blicken auch verloren zu den Sternen hinauf. Diese Kaminpoesie ist wie bester Claudius. Die Form aber ist auch in Florenz gereift, damals, als Barlach Stipendiat der Villa Romana war und bei sicher nur flüchtigen Besuchen im Bargello, oder auch vor den Bronzetüren des Baptisteriums – um von den Anregungen der etruskischen Bildwerke diesesmal nicht zu reden – mit einem Blick erfaßte, worauf es ankommt. Es hat still in ihm weitergewirkt, in Rußland und in der norddeutschen Einsamkeit. Und so ist der aus Holstein Stammende etwas wie ein plattdeutscher Brunelleschi geworden. Ein Meister! Blickt nicht über ihn hinweg, weil ihr selten Gelegenheit habt, seine Arbeiten zu sehen! Denn die deutsche Kunstgeschichte wird viele Jahrzehnte noch von ihm reden, und manches Geschlecht noch wird von ihm sprechen, indem es seinen Namen rühmend hervorhebt aus einer Zeit versiegender Kunstkraft.

ERNST BARLACH, HOLZRELIEF
TEIL EINES KAMINS, UNTEN LINKS
MIT ERLAUBNIS VON PAUL CASSIRER, BERLIN

JULIUS PASCIN, AM STRAND. ZEICHNUNG

EIN SOMMER

EIN SKIZZENBUCH VON JULIUS PASCIN

Von Toulouse-Lautrec wird erzählt, er hätte seine schönsten Blätter der Yvette Guilbert oder anderer Varietégrößen, er hätte seine unsterblichen Illustrationen des Pariser Lebens oft gleich in den Redaktionsräumen der Revuen, für die er arbeitete, gezeichnet, im Kreise anderer Mitarbeiter, die Zigarette zwischen den Lippen, von dem, was er eben darstellte, lebhaft erzählend und in dieser Weise sich selbst anregend und anstachelnd. Unter zynischen Bemerkungen und leichten Witzen, die Reize des am gestrigen Abend Gesehenen mit empfindlicher Phantasie nachkostend, gelang es ihm dann, in lauter Andeutungen Extrakte zu geben und jene Akzente zu zeichnen, die sich seinem genial zusammenfassenden Blick eingeprägt hatten.

An solche Arbeitsweise mag man auch vor den Zeichnungen Julius Pascins denken. Dieser Künstler ist nicht nur der Arbeitsweise und dem Interessenkreise nach mit Lautrec verwandt, sondern er hat auch ein ähnliches Naturell. Auch er ist vor allem Zeichner und gehört zu denen, die man in Paris die „Sous-Impressionistes" nennt; und auch er ist in vielem ein Zögling der glorreichen französischen Tradition, die sich ungezwungen bis zu den Zeichnern des achtzehnten Jahrhunderts, bis Watteau und Fragonard zurückverfolgen läßt, obwohl Pascin nicht Franzose ist, sondern aus Rumänien stammt, in Wien und München wichtige Anregungen erfahren hat, um in Paris dann die Stadt seines Schicksals zu finden. Freilich hat Pascin nicht soviel Rasse wie Lautrec, er ist nicht so elastisch und sprungbereit, nicht so bestimmt und sicher, er ist nicht so klassisch. Er kann München und die Atmosphäre des Simplizissimus nicht verleugnen. Aber er ist doch von derselben Art. Auch er lebt alles, was er zeichnet, und er zeichnet nur, was ihm, dem Promeneur, entgegenkommt, was ihn impressioniert und reizt.

Die Arbeitsweise Pascins hat der Hamburger Maler Ahlers-Hestermann einmal in einem reizenden Aufsatz über den Künstlerkreis des Café du Dôme in „Kunst und Künstler" geschildert. Pascin, erzählt er, „saß im Café, ließ sich Schreibpapier bringen, und den Kopf dicht über den spitzfing-

JULIUS PASCIN, SOMMERLANDSCHAFT. ZEICHNUNG

rigen Händen, bedeckte er Blatt für Blatt mit Zeichnungen, tönte sie mit Kaffeeresten oder brannte Schwefelhölzchen an und fuhr mit dem gilbenden, noch warmen Ding an den Konturen herum, verdünnte Tinte mit Selterswasser, packte auch Aquarellmaterial aus, warf die mißglückten Sachen unter den Tisch, und verbreitete so eine anmutende Schweinerei um sich her".

So ähnlich mögen auch die Zeichnungen entstanden sein, die in einem Buch vereinigt sind,

JULIUS PASCIN, VARIETÉ. ZEICHNUNG

das eben jetzt (im Verlag Bruno Cassirer) erscheint. Betrachtet man sie, so sieht man Pascin vor sich, wie er in der Großstadt spaziert, wie er am Strand in den Modebadeorten umherschlendert, wie er die Vergnügungsplätze besucht, im Café sitzt, dann wieder bis zu den Fortifikationen vordringt, um die etwas bängliche Romantik dieser Gegend zu genießen, oder wie er auch wohl Ausflüge aufs Land unternimmt. Überall sieht man ihn im Vorbeigehen skizzieren oder auch nur kurze Formnotizen machen; abends, nach der Mahlzeit, sitzt er dann im Café und formt zeichnend die Eindrücke des Tages, wie ein anderer seine Gedanken in Worten dem Tagebuch oder einem Brief anvertraut. Man sieht Pascin im abendlichen Lokal die Exemplare der Menschengattung, die ihm durch irgend etwas ausdrucksvoll Groteskes interessant sind, mit boshafter Bonhommie aufs Korn nehmen, und verfolgt ihn in dieser Weise einige Sommermonate lang durch halb Europa. Paris ist und bleibt das Hauptquartier, dann kommen Ausflüge in die Provinz, nach Rouen oder anderen bequem erreichbaren Städten, eine Reise durch die Badeorte der Kanalküste schließt sich an, Belgien, Ostende und Antwerpen folgen, dann geht es in die südöstliche Heimat und, über Budapest, wieder nach Paris zurück. Es ist in den Zeichnungen noch die Stimmung des Friedens, die Menschen wissen noch nichts von Krieg und Revolution. Dieses spürt man deutlich, weil die Blätter in ihrer Gesamtheit eine nicht verkennbare Atmosphäre des Lebens schaffen. Hat man das Buch durchblättert, so hat man unmerklich mit allen Sinnen die Stimmung eines Sommers, einer Gesellschaft und einer ganzen Zeit aufgenommen. Das Leben ist mit großstädtischem Interesse gesehen und von diesem Interesse aus sozusagen optisch beurteilt; selbst die freie Natur hat den großstädtischen Zug. Zu den zarten und anmutigen Andeutungen, die Pascin gibt, dichtet man wie von selbst die Eisenbahnen, die Dampfschiffe, die Automobile, das Boulevardgedränge, die Menschenmassen in den Cafés und Varietés, den Stimmenlärm am Strand, das Hin und Her in den Hotels und die tausendfältige Verliebtheit großstädtisch zivilisierter Menschen hinzu; man hat die Vorstellung von brodelndem Leben. Und das ist der schönste Triumpf, den ein Zeichner erzielen kann.

Pascin ist, wie diese Zeichnungen wieder ausweisen, ein gut Teil Zyniker; aber er ist auch empfindsam. Er kennt die Großstadtmenschen so gut wie Maupassant, doch ist er zugleich ein Stück

Romantiker. Ein Romantiker des an sich Unromantischen. Er deutet die heimliche Phantastik des modernen sozialen Lebens an, aber er deutet nichts hinein. Sein Zeichnen ist rücksichtslos, doch gibt sich das Rücksichtslose mit Takt und mit feinstem Geschmack. Nichts ist Pascin weniger als ein Schönling, eher ist er schon in das Groteske und interessant Häßliche verliebt; dabei drückt er sich aber graziös aus wie ein Watteau des Montmartre. Er liebt die Menschen in all ihrer Tierchenhaftigkeit und sozialen Verkrüppelung. Der schmächtige kleine Mann mit dem schmalen Gesicht, dem scharfen Profil und den sinnlich weichen, müden und doch so scharfen Augen hat das Leben seiner Zeit in den Nerven. Er kümmert sich den Teufel um Weltanschauung; und doch ist dieses Skizzenbuch das Dokument einer geschlossenen Weltanschauung. Nur geht sie nicht durchs Gehirn, sie wird nicht vom kategorischen Imperativ regiert; sie geht durch das sinnliche Lebensgefühl, ihr Organ ist das Auge, und sie lebt in einer Atmosphäre von Erotik. Pascin ist einer der wenigen Zeichner, die eine umfassende Erotik vollständig in Kunst zu verwandeln wissen und die darum das Bedenklichste schildern dürfen. Denn was das Talent kraft seiner Formanschauung gestaltet, ist nie unsittlich, mag der Gegenstand sein wie er wolle. Das Talent macht alles edel, was es berührt. Pascin darf sich gehen lassen, weil der Künstler dem Menschen stets den rechten Weg und die Grenzen weist. Wenn ein Blatt künstlerisch befriedigt, so braucht er sich, so brauchen wir uns um weiteres nicht zu kümmern.

Die Zeichnungen dieses Buches sollten schon vor dem Krieg erscheinen. Die Ungunst der Zeit hat es verhindert. Solche Blätter kommen aber nie zu spät, sie haben dauernde Aktualität. Sie sind ein Zeitdokument, aus dem mehr herauszulesen ist als aus vielen beschreibenden Büchern; aber es ist auch jene Schönheit darin, die zeitlos anmutet, weil sie in jedem Betrachter, der die Formen der Kunst zu lesen versteht, immer von neuem die Vorstellung von Stadt und Land, von Ruhe und Bewegung, von Sommer, Sonne, Wind, Wärme und Leben hervorruft.

Karl Scheffler.

JULIUS PASCIN, DOGCART. ZEICHNUNG

E. MATTHES, IM RESTAURANT. FARBIGE ZEICHNUNG

ERNST MATTHES

EIN ERINNERUNGSBLATT

VON

G. PAULI

Der langen Reihe der Künstler, die der Krieg uns entrissen hat, ist Ernst Matthes als einer der letzten gefolgt. Vier Jahre lang war er an den Fronten im Osten und Westen wie durch ein Wunder verschont geblieben. Nun traf ihn doch die tötliche Kugel noch auf dem Rückzug unserer Armee am 3. November 1918 in Frankreich. Seine Freunde meinten, er habe sein Schicksal geahnt, als er ein paar Monate zuvor den letzten Urlaub in der Heimat verbrachte. Er war stiller als sonst gewesen und schien überall ein wenig zu zögern, ehe er Abschied nahm.

Wer wie Matthes dem vielgestaltigen Bilde der Kunst seiner Zeit einen eigenen Zug hinzugefügt hat, wer seines Amtes so hingebend gewaltet hat, darf nicht vergessen werden — auch wenn es ihm schon recht gewesen wäre. Denn er war sich selber ein bis zur Härte strenger Richter. Seiner Begabung, die ihn und uns lächelnd beschenken wollte, verbot er das freie Spiel. Jene, ach so sehr deutsche Eigenschaft, die dem mißtraut, was uns mühelos gelingt, die nur gelten lassen will, was erkämpft wurde, ihm war sie in besonderem Maße zu teil geworden. So schien er selber dem Allermeisten, was er schuf, nur den Wert eines Beiläufigen oder einer Vorbereitung beizumessen. Er ging lächelnd darüber hinweg, sprach lieber von anderen Dingen und verbot es in seinem letzten Willen ausdrücklich, daß eine Nachlaßausstellung seiner Arbeiten gemacht werde. Doch war er keineswegs ohne Ehrgeiz. Nur verschmähte er fast leidenschaftlich einen Erfolg, der nicht durch Mittel errungen war, die seinen Ansprüchen genügten. Ein solches Ethos ist — zumal in unserem Zeitalter der Sensation und zumal in unserem Kunstbetrieb — selten. Nicht eben häufig ist auch die Einheit der Persönlichkeit des Künstlers und Menschen in ihrem Werke, in ihrer Gesinnung und in ihrem Auftreten, wie er sie darstellte. Äußerlich betrachtet erschien er als einer von denen, die sich mancherlei Gesellschaft sympathisch einfügen, die es unter allen Umständen vermeiden, aufzufallen und die darum vom unaufmerksamen Beobachter in der Menge leicht übersehen werden. Wer ihm indessen näher kam, dem konnte ein Lächeln, ein Blick und ein kurzes Wort genügen, um ein sehr waches Innenleben erraten zu lassen. Man merkte es bald, daß dieser Schweigsame ein scharfer Beobachter, ein feinfühliger Künstler und einer von denen war, die vielerlei Menschen duldsam verstehen. So gewann er wertvolle Männer zu Freunden und die Gunst der Frauen. Nach gewöhnlicher Schätzung

hätte er glücklich sein müssen; allein er war es nicht: ein Mensch von vielen Hemmungen, wie man jetzt zu sagen liebt, einer, der das Groteske oder Banale überall scharf empfand, der am Leben und an sich selber litt und doch dieses Leben liebte. Ein Künstler, der seine Arbeit unter dem Anschein eines lässigen Daseins verbarg. Über nichts redete er so ungern, wie über sich selber. So war er durchaus einer von denen, die erraten sein wollen, die aber auch die Mühe des Erratens verlohnen. Früher, vor ein paar Jahrhunderten, hätte man ihn kurz und gut für einen Melancholiker erklärt.

hat mehr von ihnen gesehen, als die unsere. Die Karikatur wird in der Zukunft vielleicht als das eigenste Gewächs der bildenden Kunst des neunzehnten Jahrhunderts gelten.

Wenn nun Matthes sich unbekümmert dem Leben einer Umwelt hingegeben hätte, die solche Begabung begünstigt, wenn er z. B. abgelöst von allen bourgeoisen Verbindungen in der Pariser Bohême, die er nicht ungern frequentierte, sein Leben verbracht hätte, so hätte sein Talent sich ungebrochen entfalten mögen. Vielleicht! Der Verzicht auf das „Gemälde" verhieß ihm in der Graphik reichlichen Ersatz.

E. MATTHES, STIERGEFECHT. FARBIGE ZEICHNUNG

Die eigentümliche Schwierigkeit seines Menschentums zeigt uns auch seine Kunst. Wenn man die Reihe seiner Arbeiten in der Zeitfolge ihrer Entstehung überblickt, so wird es deutlich, daß Matthes wesentlich Illustrator war — der Meister einer Art von satirischen Karikatur. Wenn immer er dies Gebiet betritt, ist er ganz er selbst, einer von jenen echten Humoristen, deren Komik auf dem Grunde einer melancholischen Auffassung des Lebens erwächst. Für solche Künstler bedeutet das scherzhafte Gestalten die Befreiung; der Spott verleiht ihnen die Flügel, mit denen sie sich vorübergehend über sich selbst und alles, was sie bedrängt oder irritiert, erheben. Alle wirklich großen Meister der graphischen Satire sind von dieser Art. Und keine Zeit

Seine Natur befähigte ihn sogar, seinen Platz in der Reihe unserer besten Illustratoren einzunehmen. Allein er mißachtete ihr Geschenk; seine meisten Zeichnungen erschienen ihm als Spielerei, gut genug um die Familie und die Freunde zu erheitern. Ehrgeiz und Pflichtgefühl ermahnten ihn, Aufgaben zu umwerben, deren Lösung Anderen leichter gelang.

Matthes wurde als der Sohn eines angesehenen Hauses 1878 in Düsseldorf geboren. Die früh sich regende Neigung zur Kunst begegnete keinerlei häuslichen Schwierigkeiten. So bezog er denn schon mit fünfzehn Jahren die Akademie seiner Vaterstadt, die indessen — begreiflicherweise — keine sichtbare Spur in ihm hinterließ. Es folgten drei Studien-

E. MATTHES, TANGER. FARBIGE ZEICHNUNG

jahre in München, während deren Beckerath sein Lehrer war. Um jene Jahrhundertwende war es, daß neben dem herrschenden Impressionismus sich ein neuer Stilwille regte. Seine ersten Manifestationen sind uns jetzt, wie vieles gestrige, ganz besonders fremd geworden. Man vermeinte damals von Ornament aus ein neues Reich geschwind zu erobern. Überall wurde Kunstgewerbe getrieben, auch da, wo man es am wenigsten gebrauchen konnte, z. B. in der Malerei. Den Gefahren eines leicht erworbenen ornamental stilisierten Ausdrucks ist auch Matthes nicht entgangen. Er hatte Temperament und die witzigsten Einfälle; doch erfuhren sie bisweilen in der bedächtig zierlichen Niederschrift eine unerwünschte Abkühlung. Einige seiner früher gezeichneten Satiren gehören freilich zu den besten im damaligen Deutschland. Immerhin fühlte ihr Autor wohl, daß er Gefahr lief, in der Sackgasse einer vorzeitig erworbenen Geschicklichkeit stecken zu bleiben. So packte er seine Koffer und siedelte 1900 nach Paris über. Die elf Jahre, die er hier blieb, brachten ihn zur Reife — menschlich und künstlerisch. Er sah unendlich vieles, probierte nicht wenig, kopierte Delacroix, studierte in der Bretagne, malte in Samois Landschaften und betrieb mit emsigem Fleiß die Ölmalerei. Doch trieb es ihn immer wieder, ernsthaftesten Vorsätzen zum Trotz, in das vertraute Bereich der Illustration. Und sowie er sich hier befand, war er seiner Sache gewiß. Toulouse-Lautrec wurde ihm Anreger ohne ihn zu unterjochen. Zeitweiliges Sichtreibenlassen in den unterhaltsamen Strudeln von Montmartre brachte künstlerischen Gewinn. Besonders ergiebig wurden ausgedehnte Studienreisen, die ihn 1910 nach Spanien, 1911 nach Marokko führten. Inzwischen verfeinerte sich sein Sinn für Komik. Vielleicht war er sich seiner manchmal kaum mehr bewußt, oder er gab sich Mühe, ihn zu ignorieren wie einen lästigen alten Bekannten, der uns überall nachläuft. Dann stellte er sich wohl am Staden von Tanger auf, um das Verladen der Rinder zu skizzieren, die ohne alle Sentimentalität am Gehörne gepackt, erhoben und in die Schiffsbäuche versenkt wurden. Gewiß war er sehr ernst bei der Sache gewesen, als er endlich seine Pinsel weglegte; und dennoch war wieder etwas Karikaturales daraus geworden, wie solch ein geschwollener dunkler Rinderbauch mit den zappeligen dünnen Beinen durch die helle Luft schwebte. Oder er saß mit durstigen Augen zu Madrid inmitten der Schattenseite der Arena und sah dem letzten Akt einer Corrida zu. Der Espada, ein schlankes Jüngelchen in heller Seide, steht hoch aufgereckt und fängt mit erhobenem Degen wie ein Blitzableiter die Entladungen

des allgemeinen Enthusiasmus auf. Neben ihm im Sande verblutet sein Opfer. Hinter ihm aber hat die Schar sachverständiger Bewunderer sich nicht halten lassen und galoppiert auf ihn zu wie ein aufgeregter Schwarm großer schwarzer Insekten. Matthes malte das sehr ernsthaft, aber schließlich schnitt das Bild doch wieder so ein drolliges Gesicht, denn neben ihm hatte wieder einmal der Schalk gesessen.

Die gute Pariser Zeit ging allgemach zu Ende. Die Stadt und ihre Bewohner zeigten unserm Freunde ein verändertes Antlitz. Mit dem Machtgefühl wuchs der Chauvinismus und hinter tausend Masken umlauerte den deutschen Gast der Haß. 1911 hatte Matthes genug davon bekommen und kehrte nach Deutschland zurück, um sich in dem ungeliebten, aber mit allem Nötigen reich versorgten Berlin niederzulassen. Manches in der neuen Umgebung regte ihn an. Es gelangen ihm wertvolle Arbeiten, z. B. anmutige und fein beobachtete Bilder vom Freibad in Wannsee. Er wendete sich von neuem der graphischen Kunst zu und radierte etliche Platten, nachdem er früher eine Reihe von Steinzeichnungen aus dem Pariser Leben herausgegeben hatte. Sie erreichten nicht den Wert seiner aquarellierten Zeichnungen. Und dann kam der Krieg, der seiner Kunst nur spärlich Raum gab. Der Maler verwandelte sich in einen musterhaften Offizier. Von Untergebenen und Kameraden geachtet und geliebt, hat der Rittmeister Matthes die schlimmen Jahre im Osten und Westen mit gelassener Selbstverständlichkeit seinen Mann gestanden. Vielleicht empfand er die Beschwerden des Feldzugs als eine Ablenkung. Er war frischer und freudiger als sonst geworden. — Noch einmal schuf er eine Folge von Lithographien mit tagebuchartigen Kriegsbildern als eine Liebesgabe für die Kameraden seines westfälischen Ulanenregimentes.

Seine Manen mögen es mir verzeihen, daß ich in diesen wenigen Seiten seiner gedachte. Wahrscheinlich hätte er selbst lächelnd mein Bemühen abgewehrt. Allein — ich sagte es bereits — er war sich selber ein ungerechter Richter.

ERICH HECKEL, HOLZSCHNITT

AUSGESTELLT IM GRAPHISCHEN KABINETT (J. B. NEUMANN), BERLIN

KUNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

Eine anregende Ausstellung neuer Graphik war im Graphischen Kabinett (J. B. Neumann) zu sehen. Fast alle die Häuptlinge des Expressionismus waren mit gut ausgewählten Blättern vertreten.

Merkwürdig ist die Rolle, die Max Beckmann zwischen ihnen spielt. Er kommt aus einer anderen Zone her. Doch war vorauszusehen, daß seine bohrende Gedanklichkeit, daß seine das Ungewöhnliche suchende Unruhe dem Expressionismus verfallen mußte. Es ist ein Klinger-Zug in Beckmann, das Deutsche, als Begrenztheit gemeint, was ihn in diesen Kreis getrieben hat. Seine Entwürfe heißen: „Die Ideologen", „Die Familie", „Die Nacht", „Der Hunger", „Das patriotische Lied" usw. Lauter Abstrakta. Und auch im einzelnen zwingt er sich zu einer Abstraktion, der das Beste geopfert werden muß. Eine Bildnisradierung, wie die hier abgebildete, ziehe ich den symbolischen Kompositionen, in denen verstimmende Absicht ist, bei weitem vor. Sie ist ausgezeichnet. Man könnte von Beckmanns Situation etwas bissig sagen: er hat sich zwischen zwei Stile gesetzt.

Suggestiv wirkt das lithographierte Bildnis der Frau Hermine Körner von Kokoschka. Eine begabte, freilich etwas corinthisch anmutende Arbeit. Selbstverständlich ist die Suggestion beabsichtigt. Kokoschka läßt sein interessantes Modell mit runden visionären Augenhöhlen und einer geistreich gezogenen Mundlinie geradezu Ausdruck mimen. Er versteht das Mondkälberne, das oft in den späten Köpfen Corinths ist, geistreich als Mittel der Charakterisierung zu nutzen.

Belebend ist die Virtuosität der Bildnisradierungen von Ludwig Meidner. Der Künstler verbessert sich merklich, seit er davon zurückkommt, den furiosen Mystiker zu spielen, seit seine Verquollenheiten sich mehr der Natur fügen, seit er sich beschränkt, zu sein, was er ist. Er ist aber ein Manierist. Der Strich der Radiernadel wird ihm zur Arabeske, das Groteske wird ihm elegant. Er gehört ein wenig in die Nähe Großmanns. Wenn sich Objekt und Subjekt auch ferner so gut vertragen, wie in diesen neuen Blättern, wird Meidner als Bildnisgraphiker eines Tages Ansehen genießen.

Heckel wirkt in dieser Umgebung reif. Er ist einer der wenigen, die den „Stil" — mit dem es jetzt schnell zu Ende geht — überleben werden, weil seiner Begabung von Natur Ausdruckskraft eigen war.

Christian Rohlfs erschien endlich einmal von seiner vor-

MAX BECKMANN, BILDNIS. RADIERUNG
AUSGESTELLT IM GRAPHISCHEN KABINETT (J. B. NEUMANN), BERLIN

teilhaftesten Seite, als ein Akademiker mit einem Meunierzug — nachdem uns so oft Arbeiten gezeigt worden sind, die zu der kritischen Schätzung, deren Rohlfs sich bei den Parteigängern des Expressionismus erfreut, kein Verhältnis haben.
K. Sch.

MUSEUMS-AUSSTELLUNGEN

Unsere Galerien, auf ihren Bestand beschränkt, unfähig, bedeutende Neuerwerbungen zu zeigen oder ihre Räume der Jahresproduktion zur Verfügung zu stellen (weil die Jahresproduktion immer unergiebiger wird, und weil Transport, Versicherungen usw. nicht mehr zu bezahlen sind), werden künftig darauf angewiesen sein, mit dem vorhandenen Material zu operieren. An dieser Stelle ist gegen Valentiners Vorschläge protestiert worden, die auf eine romantisch-amerikanische Sensationierung des Museumsbetriebs hinausliefen. Die Gegengründe, die Curt Glaser und Otto von Falke damals geltend machten, sind gut. Dennoch ist nicht zu verkennen, daß Valentiner insofern richtig empfunden hat, als den Museen wirklich die Aufgabe erwächst, die bisher zu fest ruhenden Museumsschätze in Bewegung zu setzen. Justi, Valentiners Gegner, stellt sich mit seinen Taten auf dessen Seite. Nicht wörtlich, aber doch grundsätzlich in mancher Weise. Leider macht er seine Sache nicht gut. Aber die Holzschnittausstellung des Kupferstichkabinetts, die ein (nicht genug gewürdigtes) Ereignis war, ist ebenfalls der Erwägung zu verdanken, sonst verborgene Museumsschätze einer breiten Öffentlichkeit zu zeigen. Und nicht weniger zeugt Waldmanns wertvolle Ausstellung in Bremen, in der alte und neue Bilder nebeneinander gezeigt werden und worüber in diesem Heft an anderer Stelle noch berichtet wird,* in gewisser Weise, mittelbar für Valentiner.

LUDWIG MEIDNER, FRAU J. RADIERUNG
AUSGESTELLT IM GRAPHISCHEN KABINETT (J. B. NEUMANN), BERLIN

Neuerdings geht nun auch Gustav Paul in der Hamburger Kunsthalle daran, Gelegenheitsausstellungen innerhalb der Dauerausstellung zu machen. Er zeigt Privatsammlungen, die das enthalten, was der Hamburger Kunsthalle fehlt, und auch Zeichnungen alter Meister aus dem Bestand, „um Schätze, die für gewöhnlich in Mappen verborgen bleiben müssen, den Mitbürgern anschaulich nahe zu bringen". Er

* Das Unternehmen entspricht, dieses in Paranthese, dem alten Programmsatz von „Kunst und Künstler": Pflege der alten Kunst, sofern sie ewige Aktualität hat, der modernen Kunst, soweit sie klassisch ist oder es voraussichtlich wird. Liebermann hat dasselbe einmal so ausgedrückt: „Die alte Kunst ist gut, wenn sie jung bleibt, und die neue ist gut, wenn sie alt wird."

sagt in dem Katalog weiter: „Wir genügen damit einer Forderung der Zeit. Was unsere Museen sich, in ihren Anschaffungsmitteln beschränkt, im Vergleich zu früheren Zeiten versagen müssen, haben sie durch eine intensivere Nutzbarmachung ihrer Bestände zu ersetzen. Er hat theoretisch Recht. Aber das hatte Valentiner, das hat Justi im gewissen Sinne auch. Er hat jedoch, was mehr ist, praktisch Recht, wie Friedländer im Kupferstichkabinett, wie Waldmann in Bremen es hatten, weil seine Ausstellung schöner alter Meisterzeichnungen* mit Takt, Geschmack und ohne Bluff gemacht ist. Es wird immer darauf ankommen, wie die Schaustellung bestimmter Gruppen von Kunstwerken ausfällt. Auch hier gilt von Fall zu Fall die hochwertige Leistung.

K. Sch.

* Siehe die abgebildeten Beispiele.

HANNOVERS KUNSTSCHÄTZE

Zu kurzem Aufenthalt in der Leinestadt angekommen, galt unser erster Besuch dem Kestner-Museum, das eine prächtige Bronzebüste von Rodin, einen kleinen Meunier und bedeutende Bilder von Schuch besitzen soll.

Es umfaßt eine bunte Sammlung von Kunstwerken verschiedener Epochen: einen Antikensaal mit anschaulichen Stücken, einen neueingerichteten Saal altdeutscher Fayencen, ein paar Vitrinen schöner alter Gläser, gute alte Schränke; im oberen Stockwerk — denn das Museum hat zwei Stockwerke und ein weitläufiges Treppenhaus — deutsche Stücke des frühchristlichen, des romanischen Zeitalters, italienische Renaissancebronzen, mittelalterliche Holzschnitzereien, eine kleine Gemäldesammlung von Renaissancebildern, ein paar mindere moderne Plastiken und einiges mehr. Was es aber nicht enthält, ist der Kopf von Rodin, der kleine Meunier, die Bilder von Schuch.

Betrübt suchten wir alle Winkel ab — umsonst. Ein älterer Beamter des Museums erklärte auf unser Befragen, die drei Schuchs seien wegen Platzmangel an den Kunstverein gegeben worden; den Rodin und den Meunier habe man aus demselben Grunde — Platzmangel — in den Keller schaffen lassen.

Welch einfache Lösung — in den Keller! Wir ließen nicht locker, bis er sich entschloß, uns hinunter zu führen. Verstaubte Türen öffneten sich zu düsteren Räumen, wo unter vielem Gerümpel die beiden armen Verbannten traurig im Winkel saßen. Wir ließen uns Zeit, die wirklich ganz wunderschöne Arbeit von Rodin und den Bergmann ausgiebig zu betrachten. Dann stiegen wir wieder ans Tageslicht, verwirrt, wie etwa Leute, denen man die gekauften Heringe in eine wertvolle alte Klosterhandschrift eingewickelt hat.

Am nächsten Tage war unser Ziel der Kunstverein zu den drei Schuch-Bildern — wir hofften sie gebührend aufgehängt und als gute deutsche Kunst ehrenvoller behandelt zu sehen, als die zwar berühmten aber französischen Meisterwerke.

Der Portier gab die gleiche Auskunft: wegen Platzmangel sind die Bilder wieder fortgeschafft und ins Provinzialmuseum in der Prinzenstraße gekommen.

Hier vor der Tür schloß sich uns ein Herr aus Magdeburg an, der gleich uns auf der Suche nach den Schuchbildern, schon die Jagd darnach aufgeben wollte.

Zu dritt kamen wir ins Provinzial-Museum, ein mehrstöckiges Gebäude mit vielen großen Sälen und einem großen Treppenhaus. Auf unser Ersuchen führte uns ein Diener hinauf, schloß eine große Eisentür auf, einen alten Gerümpelraum öffnend, in dem, an den Wänden in Klumpen lehnend, an die hundert Bilder sich schämten. Und was für Bilder! Zwölf Bilder von Schuch, dabei der herrliche Klosterhof und ein Porreestilleben, beinah gleich viel Bilder seines Freundes Hagemeister, drei kleine interessante Jugendbilder von Marées, zwei frühe Hodler, kleine Seltenheiten von Busch, ferner entzückende Spitzwegs, der große Kinderfries von Feuerbach, sein Selbstbildnis, eine prachtvolle Meerlandschaft von ihm: es hört nicht auf: einige bedeutende Liebermann, Slevogt, drei große Corinth, ein Stauffer-Bern und — ein lächerliches gewohntes Mißverhältnis — nur zwei Plastiken von Metzner und Hötger.

Einen ganzen Vormittag verbrachten wir zu dritt, die Bilder einzeln umzuwenden, zu betrachten, zu vergleichen, uns zu freuen, und über den Hannoveraner Platzmangel den Kopf zu schütteln.

Wer hat das Recht, in dieser Weise Kunstschätze zu vergraben? Gibt es keine Kunstfreunde, keine Künstler, die sie wenigstens vermissen? Sträubt sich nicht auch dem harmlosesten Spießbürger das Haar, wenn er dies vernimmt?

Aber leider, er vermißt nichts. Drum sei es uns Fremden erlaubt, für Hannovers Kunstleben zu sprechen: Sorgt dafür, daß diese Werke wieder zu Ehren kommen, hängt sie im Rathausflur auf, im Provinzialmuseum, im Kestner-Museum, im Foyer des Schauspielhauses, oder wo sonst immer, Platzmangel vorzugeben ist lächerlich und beschämend für eine Stadt wie Hannover.

Zwei Bielefelder:
M. Wrba, Direktor der Kunstgewerbeschule,
W. Meyer-Michael, Bildhauer.

REMBRANDT, GEHÖFT UNTER BÄUMEN. LAVIERTE FEDERZEICHNUNG
HAMBURGER KUNSTHALLE

NEUE BÜCHER

Hendrick Goltzius von Otto Hirschmann. Meister der Graphik, Band VII. Leipzig, Klinckhardt & Biermann.

Sucht man die Formel, mit der ein Meister wie Hendrick Goltzius am kürzesten und schlagendsten zu charakterisieren wäre, so mag man ihn den Paganini des Kupferstichs nennen. Er ist der erste ausgesprochene Virtuose in der Kunst, ein unerhörtes Talent, dem nichts fehlt außer dem wesentlichsten, nämlich dem Charakter. Er konnte alles, aber seine Arbeit war niemals von dem inneren Zwange diktiert, der ihr erst eigentlich den Charakter des Notwendigen verleiht. Er ist der wandlungsfähigste unter den Künstlern, und sein Freund und Biograph van Mander nennt ihn mit Recht „einen seltsamen Proteus oder Vertumnus in der Kunst, fähig, sich in jeden Stil hineinzufinden“.

Es ist nicht leicht, einem Künstler solcher Art vom Standpunkte unserer Zeit, die den Begriff des Eigenschöpferischen bis zum äußersten überspannt hat, gerecht zu werden. Sein neuester Biograph, der mit außerordentlicher Liebe und Gründlichkeit sich in das Werk des Meisters versenkt hat, versucht es, indem er wesentlich die technische Leistung in den Vordergrund rückt. Und er hat insofern ganz gewiß recht, als Goltzius derjenige gewesen ist, der dem Kupferstich nach Dürer die entscheidende Wendung gegeben hat. Denn von ihm nehmen ebenso die Rubensstecher ihren Ausgang, wie die Bildnisstecher des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, und noch der Linienstich des neunzehnten Jahrhunderts fußt auf der Tradition, deren Ahnherr Goltzius gewesen ist. Aber Goltzius war anderseits nicht nur Kopist, sondern auch erfindender Künstler, und in einer merkwürdigen Weise vermischen sich in seinem Werke die Stilarten fremder Meister und die verschiedenen eigenen Manieren. Charakteristisch für seine Schaffensweise sind die sechs „Meisterstiche“, die ihren Namen nicht darum erhielten, weil in ihnen sich die höchste Meisterschaft ihres Schöpfers verkörpert, sondern weil sie die Art von sechs verschiedenen Meistern der Kunst täuschend nachahmen. Goltzius variiert da zur gleichen Zeit Bildthemen des Dürer und des Lukas van Leyden, des Parmigianino und des Baroccio. Er ist Manierist mit Spranger, Klassizist mit Rafael und ein Porträtist von minutiösester Schärfe der Formwiedergabe.

So ist das Werk des Goltzius gewiß nicht geeignet, als Material zur Lösung des eigentümlichen Problems des Manierismus, das nirgends noch zureichende Behandlung fand. Auch Hirschmann neigt ein wenig dazu, sich in diesem Punkte mit den landläufigen Urteilen zu begnügen. Die Bedeutung des Künstlers Goltzius, soweit er nicht in erster Linie Stecher gewesen ist, wird aber nur in dem größeren Zusammenhang einer Formengeschichte des Manierismus, die eine der dringendsten Aufgaben der Kunstgeschichte ist, ganz geklärt werden können. Ähnlich wie die Frührenaissance zur „klassischen Kunst“ verhält sich der Manierismus

zum Barock. Merklich wendet sich das Interesse diesem bisher vernachlässigten Gebiete zu. Das Erscheinen des schönen Goltzius-Bandes ist selbst eines der Zeichen. Aber erst wenn die Grundbegriffe feste Formulierung gefunden haben, wird es möglich sein, die Einzelerscheinung mit Sicherheit zu fassen und ihren historischen Ort zu bestimmen.

Glaser.

Otto Speckter von F. H. Ehmcke. Mit 104 Abbildungen auf 64 Tafeln. Berlin, Furche-Verlag, 1920.

Neben dem Sachsen Ludwig Richter und dem Österreicher Schwind ist der Niederdeutsche Otto Speckter der dritte Märchenerzähler in der ersten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts, gewiß das bescheidenste Talent unter den dreien, aber ein Künstler, der besser gekannt zu werden verdient, als es gemeinhin der Fall ist. Denn er hat in seinen Fabelbüchern und in seinem „Quickborn" vor allem Werke hinterlassen, die den glücklichsten Schöpfungen deutscher Buchillustration zugezählt werden können. So ist das Buch, das der bekannte Schriftkünstler F. H. Ehmcke im Furche-Verlag erscheinen ließ, eine sehr willkommene Gabe, und die anspruchslose Form der Darbietung, die ein reiches Abbildungsmaterial mit einer kurzen biographischen Skizze einleitet und einer von Karl Hobrecker verfaßten, sehr nützlichen Bibliographie beschließt, ist wohl geeignet, dem Hamburger Meister zu seinen alten Verehrern neue Freunde zu werben. Gerade an bibliographischen Arbeiten zur Geschichte der deutschen Holzschnittillustration fehlt es uns noch sehr. Der monumentalen Veröffentlichung von Vicaire über die französischen illustrierten Bücher des achtzehnten Jahrhunderts haben wir kaum einen bescheidenen Versuch zur Seite zu stellen. Es wäre wohl an der Zeit, das zum Teil schon recht schwer erreichbare Material zu sichten und zu sammeln. Für die Kunstgeschichte würde das Ergebnis nicht unerheblich sein, wie der Speckter-Band zeigt, der auch dem Kenner manche Bereicherung seines Wissens zu bringen vermag.

Glaser.

Oskar Hagen, Deutsches Sehen. Mit 60 Tafeln. München, Piper & Co., 1920.

Eugen Lüthgen, Die abendländische Kunst des 15. Jahrhunderts. Mit 68 Abbildungen auf 64 Tafeln. Bonn-Leipzig, Kurt Schröder, 1920. Preis 14 Mark.

Hermann Ehrenberg, Deutsche Malerei und Plastik von 1350—1450. Bonn-Leipzig, Kurt Schröder, 1920. Preis 13 Mark.

Untersuchungen, die den nationalen Sondercharakter der Kunst zum Gegenstand haben, sind bisher von der Kunstwissenschaft nicht im gleichen Maße und mit dem gleichen Erfolge durchgeführt worden wie solche, die den entwickelungsgeschichtlichen Tatsachen des zeitlichen Ablaufs der Stile nachgehen. Und doch waren das eine so gut wie das andere Aufgabe einer „allgemeinen Kunstwissenschaft", die neben der „speziellen" ebenso viel Daseinsrecht besitzt wie die zwei einander ergänzenden Methoden in irgend einer naturwissenschaftlichen Disziplin. Die Begriffe des gotischen Stiles oder des Barockstiles sind soweit geklärt, daß die Definitionen wenigstens in den Hauptzügen als feststehend gelten können. Und Wölfflin hat in seinen „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen" die konstituierenden Elemente in allgemeingültiger Form auseinanderzulegen unternommen. Für die Definition der Sonderzüge nationaler Kunstcharaktere fehlt es dagegen vollkommen an analogen Versuchen. Jeder trägt die Allgemeinvorstellung von deutscher und italienischer Kunst in sich. Alle die Gegensätze, die in ihrer Evidenz unverkennbar sind, wurden noch niemals auf ihre begriffliche Formel gebracht.

Es sind jetzt beinahe zur gleichen Zeit zwei Bücher erschienen, die das Problem des Nationalcharakters der Kunst mehr oder minder eindeutig in den Mittelpunkt der Untersuchung rücken. Aber Oskar Hagen verwahrt sich von vornherein dagegen, daß sein Werk „als gelehrtes Opus eines Historikers der Kunst" genommen werde, und Eugen Lüthgen stellt die Doppelfrage nach dem Zeitstil und seinen nationalen Abwandlungen. So fehlt es beiden Büchern an der letzten methodischen Klarheit, die Voraussetzung einer eindeutigen und zwingenden Lösung sein müßte. Es werden brauchbare Beobachtungen beigebracht und fruchtbare Gedanken entwickelt, aber es kommt nicht zu jener notwendigen Klärung der Begriffe, die Voraussetzung einer einwandfreien und allgemein einleuchtenden Grenzsetzung wäre.

Denn alle diejenigen Begriffe, die für die Definition der Stile sich als brauchbar erwiesen haben, und wie sie Wölfflin in seinen fünf Gegensatzpaaren kategorisch zusammengefaßt hat, können nicht anwendbar sein auf die Bestimmung der nationalen Sonderzüge. Die deutsche Eigenart muß sich in einem Werke des gotischen Stiles ebenso kundtun wie in einem solchen der Renaissance. Die Vorstellung der Romantiker, das deutsche sei identisch mit dem gotischen, hat sich als irrtümlich erwiesen. Der Nationalcharakter muß innerhalb jeder Stilform kenntlich werden, sofern er überhaupt als eine unwandelbare Größe bestimmbar ist.

Ich habe an anderer Stelle einmal die Definition des Nationalen aus dem Begriff des Kunstcharakters abzuleiten versucht und als die drei Grundtypen das naturalistische, das formalistische und das sensualistische Element bezeichnet. Es mag dahingestellt sein, ob diese Unterscheidung zur Begründung so komplexer Erscheinungen wie der nationalen Besonderheiten in ihrer Allgemeinheit genügen kann. In den Hauptergebnissen kommen sowohl Lüthgen wie Hagen zu ähnlichen Resultaten, aber man gewinnt weder aus dem Werke des einen noch dem des anderen die Überzeugung, daß mit der im einen Falle kargen, im anderen verschwommenen Formulierung das entscheidende Wort in der Frage gesprochen sei.

Daß es in der Kunst Charaktereigenschaften gibt, die nichts mit Stilformen zu tun haben und sich mit ihnen in beliebiger Art kreuzen können, dürfte sich beweisen lassen. Daß diese Charakterzüge in der Bestimmung nationaler Sonderarten einen wesentlichen Faktor darstellen, ist ebenso gewiß. Von dieser Erkenntnis hatte eine Untersuchung ihren Ausgang zu nehmen und sorgfältig daher die Komponenten des Stiles und des Charakters auseinanderzulegen. Aber es hätte auch eine reinliche Grenzbestimmung im Sinne der Kunsttopographie vorauszugehen, die ebenfalls zu den noch ungelösten Aufgaben der Wissenschaft gehört. Erst wenn volle Klarheit in methodischer Hinsicht geschaffen ist, läßt

REMBRANDT, BETENDER HIERONYMUS. FEDERZEICHNUNG

HAMBURGER KUNSTHALLE

sich das Ergebnis erwarten, für das die bisherigen Untersuchungen nur mehr oder minder brauchbare Vorarbeiten liefern.

Wie schwierig gerade die Fragen der Kunsttopographie sind, zeigt das Buch, das der kürzlich verstorbene Professor Hermann Ehrenberg unter dem irreführenden Titel „Deutsche Malerei und Plastik von 1350 bis 1450" veröffentlicht hat. Die Arbeit behandelt die bisher von der Forschung wenig berücksichtigten Werke des nordöstlichen Deutschland, des ehemaligen Deutschordensgebietes. Ehrenberg bemüht sich um die spezielle kunsthistorische Einordnung von Wandmalereien und Altären, die dort in der Hauptsache um die Wende des vierzehnten Jahrhunderts entstanden sind, in einer Zeit, in der die später deutlich sich scheidenden Lokalschulen noch nicht existierten. So kommt seinen Hinweisen auf Köln oder Nürnberg nur ein sehr bedingter Wert zu, und die Bestimmung der übrigens total restaurierten Wandmalereien in Marienberg als mutmaßliche Jugendarbeiten des selbst als Individualität kaum zu fassenden kölnischen Meisters Wilhelm zeugt von einer Verkennung der zeitlichen Verhältnisse, da innerhalb des allgemein europäischen Stiles der Epoche lokale Unterschiede kaum greifbar werden. Für die spätere Stilform, der die Altarwerke in Marienwerder, Frauenburg und Thorn entstammen, sind die vorbildlichen Typen in dem Kreise der böhmischen Malerei zu suchen, und Böhmen hängt mit Avignon, Avignon mit Siena aufs engste zusammen, während anderseits der Eindruck der überlegenen Kunst des Prager Hofes in ganz Deutschland, von Hamburg bis Nürnberg und noch weiter nach Westen sich fühlbar macht.

Man versteht, daß es schwer fallen muß, in dem künstlerischen Volapük dieser Zeit die Sonderzüge der Mundart festzustellen, um so mehr als die Tatsache ausgedehnter Wanderfahrten der Meister und Gesellen auch durch historische Dokumente bewiesen werden kann. Wie schwierig die Frage der Lokalisierung noch um 1430 sich gestaltet, zeigt die nach ihrer Herkunft so verschieden gedeutete Kunst des in Hamburg tätigen Meisters Francke, mit dem Ehrenberg den Danziger Dorotheenmaler in Verbindung bringen will. Auch hier werden Zeitstil und persönliche Handschrift noch miteinander vermengt, und wir sind weit davon entfernt, den Anteil eines Meisters an der Bildung einer neuen Stilform bestimmen zu können.

Solche Tatsachen aber muß man sich vor Augen halten, um in dem Urteil über nationale Sonderarten die notwendige Vorsicht walten zu lassen. Wie immer, so ist auch hier die spezielle Kunstgeschichte die Vorbedingung der allgemeinen. Das Material muß zuvor einwandfrei gesichtet sein, sollen Schlußfolgerungen weittragender Art nicht zu Trugschlüssen führen. Die Frage: Was ist deutsch? muß beantwortet sein, bevor die andere: Wie äußert sich das Deutsche? gestellt werden darf. Glaser.

Walter Curt Behrendt: Der Kampf um den Stil im Kunstgewerbe und in der Architektur. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt 1920. Geb. M 25.—.

Das Buch, als Teil des großen Sammelwerks „Das Weltbild der Gegenwart" vom Verlage gedacht (jedoch völlig selbständig in sich), und vom Verfasser bereits 1912 begonnen, hat bei seiner Vollendung das tragische Schicksal zu erfüllen, ein wirklich historisches Werk geworden zu sein. Das wäre 1912 natürlich nicht der Fall gewesen, als man sich in den kühnsten Hoffnungen einer grenzenlosen Expansion der neuen Stilgedanken wiegte. Wie manche guten Dinge seit dem Krieg ist dies nun vor der Hand vorbei, und Behrendt hat den Schluß seines schönen Buches auf Resignation stimmen müssen. Zum mindesten wissen wir nicht, was werden soll. So ist dies Werk unbewußt zur abschließenden Übersicht über eine hochfliegende Epoche geworden. Aber den wahren und inneren Wert verleiht ihm die Treue und Objektivität der Schilderung, die Behrendt hier zu dem Geschichtsschreiber des sogenannten neuen Stils von 1890—1915 macht. Man kennt die schöne und edle Sachlichkeit dieses Schriftstellers aus seinen zahlreichen Aufsätzen in „Kunst und Künstler", und seinen immer das Rechte und Zukunftsichere treffenden Schriften wie der „Einheitlichen Blockfront"; und hätte schon im voraus gewußt, daß ein Werk über Kunstgewerbe und Architektur der jüngsten Vergangenheit von ihm mustergiltig ausfallen werde. Das vollendete Buch kann diese Annahme nur bestätigen. Es ist für den, der die ganze Entwicklung miterlebt hat, eine Freude, seine klaren und unbedingt sicheren Urteile zu lesen; und wer sie erst kennen lernen will, dem

soll das Buch unbedingt und an erster Stelle empfohlen sein. Eine ausgedehnte Kenntnis des gesamten Materials und der nicht weniger umfangreichen Literatur faßt er in wenigen, wuchtig sich steigernden Kapiteln zusammen, wobei es der Charakter des Stoffes mit sich bringt, daß vor allem der erste Teil, das Kunstgewerbe, sich geradezu spannend zum Dramatischen entwickelt, weil hier eine sehr ausgesprochene Formgeschichte bereits vorliegt, während bei der Baukunst das Resultat bedeutend negativer und unsicherer ausfallen mußte und das Beste, außer dem Kapitel über Bauten des Welthandels und Weltverkehrs, eigentlich ein Zukunftsprogramm darstellt. Mit der Tendenz Behrendts — die der Leser seiner Schriften schon lange kennt —, mit seinem warmen Bekenntnis zur Aufrichtigkeit, Sittlichkeit und Gemeinnützigkeit der architektonischen Künste, muß man sich vollkommen einverstanden erklären. Alles in allem: ein gutes und nach jeder Richtung wertvolles Buch, dem der Verlag die gediegene und ernsthafte Ausstattung der früheren Bände zu geben sich mit Erfolg, trotz der ungünstigen Zeiten, bemüht hat. An das Übel der geringeren Papierqualität hat uns längst die harte Notwendigkeit gewöhnt. Paul F. Schmidt.

Emil Preetorius: Bildnisse. Originallithographien. München, Kurt Wolff Verlag.

Es sei erlaubt, ganz schüchtern auf ein Werk hinzuweisen, das frei von jeder modischen Aktualität den selten gewordenen Vorzug hat, nicht herausgeschleudert und nur halbgereift, sondern in jeder Hinsicht abgeschlossen, abgerundet, in seiner Art harmonisch zu sein. In dem Mappenwerk „Bildnisse" hat Emil Preetorius älteres und neues vereint. Es sind erdichtete Porträts, wo Typen von individueller Wirkung Leben gewinnen. Schöpfungen eines deutschen Humoristen, der in Linien zu dichten weiß. Es steckt Jean Paulscher Humor in diesen Blättern, ein Humor, der dem Gulbranssons entschieden überlegen ist (womit nichts gegen das außerordentlich persönliche Gepräge Gulbranssonscher Zeichenkunst gesagt sei). Gewiß verrät sich viel Intellektuelles in der Art von Preetorius, sehr viel Wissen und viel alte Kultur, aber alles ist von eigenem Leben erfüllt: diese verschnörkelte Kalligraphie, wo jede Linie zu einem lebendigen Wesen wird, ist des Künstlers persönlichstes Eigentum. Ein besonderes Lob sei dem geradezu klassisch zu nennenden Einband-Entwurf gewidmet. A. L. Mayer.

Paul Gauguin: Briefe an G. D. de Monfreid. Mit einer Einleitung von Viktor Segalen. G. Kiepenheuer Verlag. Potsdam 1920. Geb. M 80.—.

Diese Briefe zerstören wieder einmal eine Legende: die von dem glücklichen Gauguin auf Tahiti. Es sind Dokumente der Verzweiflung. Wir erfahren, daß Gauguin sogar einen Selbstmordversuch dort gemacht hat; daß es ihm zu einer Zeit, da man schon anfing, sich an seinen Bildern zu bereichern, höchst elend in der Südsee erging, schlimmer, als es dem kleinsten Maler in einer Pariser Dachkammer gehen konnte; und daß er in derselben Zeit seine Meisterwerke malte. Es ist die Kehrseite jener funkelnden Medaille, die „Noa-Noa" heißt, ein erschütterndes Dokument, das man kennen muß, wenn man Gauguin, wenn man das Verhältnis des Künstlers zum Kapitalismus begreifen lernen will. Die Einleitung von Viktor Segalen gibt eine ausgezeichnete Erläuterung zu diesem Trauerspiel. Die Übersetzung von Hans Jacob und die Ausstattung ist gut. Paul F. Schmidt.

JAKOB VAN RUISDAEL, DÜNENLANDSCHAFT

KREIDE MIT TUSCHE. HAMBURGER KUNSTHALLE

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Robert Walser, Komödie. Bruno Cassirer Verlag, Berlin.

Das Märchenbuch: 9. Buch, Frau Holle und anderes. Mit Zeichnungen von Bernh. Hasler. 10. Buch, Ali Baba und die vierzig Räuber. Illustriert von Max Slevogt. 2. Auflage. Beides im Verlag Bruno Cassirer, Berlin.

Scherz und Laune. Max Slevogt und seine Gelegenheitsarbeiten, von Joh. Guthmann. Verlag Paul Cassirer, Berlin.

I. K. Niedlich, Deutscher Heimatschutz, als Erziehung zur deutschen Kultur. Herausgegeben vom Friesenbund. Leipzig, Dürrsche Buchhandlung.

Handwerkliche Kunst in alter und neuer Zeit. Verlag Hermann Reckendorf, Berlin. Herausgegeben vom Deutschen Werkbund.

Der Weg zum Kubismus von Daniel Henry. München, Delphin-Verlag.

Politisch — künstlerisch — radikal? von Adolf Weißmann. Verlag Neue Kunsthandlung, Berlin.

Nikolaus Gagel, Das Bildnis. Mit Zeichnungen von W. Masintin. Stuttgart, Verlag Julius Hoffmann.

Dostojewski, Die fremde Frau und der Mann unterm Bett. Mit 12 Steinzeichnungen von A. Bernstein. Musarion-Verlag, München.

Franz Ferdinand Baumgarten, Zirkus Reinhardt. Hans Heinr. Tillgener Verlag, Potsdam.

Goethes Novelle. Mit Zeichnungen von Bernhard Hasler. Im Insel-Verlag, Leipzig.

Die Ölfarbe in Kunst und Handwerk von Alex. Eibner. München 1920.

Der psychologische und biologische Untergrund des Expressionismus von O. Pfister. Ernst Bircher, Verlag, Bern.

Menzel-Wanderbuch. Mit Einleitung von C. W. Bredt. Hugo Schmidt, Verlag, München.

Der Mond der Toinette von Fritz Giese. Mit Federzeichnungen von Hermann Ebers. Musarion-Verlag, München.

Das philosophische Ehzuchtbüchlein des Joh. Fissart. Musarion-Verlag, München.

Adam Elsheimer, der römische Maler deutscher Nation. Von Dr. Wilhelm von Bode. Hugo Schmidt, Verlag, München.

Theodor Hosemann, ein Altmeister Berliner Malerei von Lothar Brieger. Mit einem Katalog der graphischen Werke des Künstlers von Karl Hobrecker, Delphin-Verlag, München.

Bauten und Baumeister in Ludwigslust von Johannes Paul Dobert. Mit 82 Abbildungen. Karl Peters, Verlag, Magdeburg.

Bruno Rauncker, Die Proletarisierung der geistigen Arbeiter. 1920, Politischer Verlag B. Heller, München.

Hausmärchen der Kuglerkinder von Emil Kugler. Mit 25 Holzschnitten von Karl Rossing. Im Furche-Verlag, Berlin.

Otto Speckter. Eine Auswahl seiner Illustrationen. Herausgegeben von F. H. Ehmcke. Im Furche-Verlag, Berlin.

Josef von Führichs Religiöse Kunst. Herausgegeben von Paul Ferd. Schmidt. Mit 20 Abbildungen. Im Furche-Verlag, Berlin.

Das Wesen des neuzeitlichen Backsteinbaues von Fritz Schumacher. München, Verlag von Georg D. W. Callwey.

Ulrich Christoffel, Die romantische Zeichnung von Runge bis Schwind. München 1920, Verlag Franz Hanfstaengl.

Peter Paul von Rudolf Heubner. L. Staackmann, Verlag Leipzig.

Schneewittchen. Ein Märchen mit Bildern von Wanda Zeigner-Etel. Nürnberger Bilderbücher. Verlag Gerhard Stalling, Oldenburg.

Hermann Hesse. Elf Aquarelle aus dem Tessin. Wielandmappe I. Bei O. C. Recht, München 1921.

Felix Braun, Attila. Mit 10 Steinzeichnungen von Jos. Fr. Huber. 1920, Musarion-Verlag, München.

Josef M. Olbrich. Eine Monographie von Jos. Aug. Lux. Verlag Ernst Wasmuth, Berlin.

Paul Gauguin, Briefe. Gustav Kiepenheuer, Verlag, Potsdam 1920.

Neue Kunst in Rußland 1914—1919 von Konstantin Umanskij. Gustav Kiepenheuer, Verlag, Potsdam, Haus Goltz, Verlag, München.

Kunstpädagogik von Hans Cornelius. Eugen Rentsch, Zürich und München.

Schöne alte Schweiz gestochen von Merian.

Schweizerische Graphik seit Hodler.

Landsknechts Kunst.

Der Anti-Philister, Maler Distelis Kalender. Alle im Rhein-Verlag zu Basel.

Wilhelm Hausenstein, die Kunst in diesem Augenblick. Gyperion Verlag, München 1920.

Wilhelm Hausenstein, Bild und Gemeinschaft. Kurt Wolff Verlag, München.

Wanderungen von Hermann Hesse mit farbigen Bildern vom Verfasser. S. Fischer Verlag, Berlin 1920.

Exoten, Skulpturen und Märchen. Mit Einleitung von Wilh. Hausenstein. Eugen Rentsch, Zürich und München.

Honoré Daumier, Lithographien 1828—1851. Herausgegeben von Eduard Fuchs. Albert Langen Verlag, München.

Indische Plastik von William Cohn. Bruno Cassirer Verlag, Berlin.

Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten von Paul Kristeller. 3. Auflage. Berlin, Bruno Cassirer.

Italien, Tagebuch einer Reise von Karl Scheffler. 7.—9. Tausend. Im Insel-Verlag, Leipzig.

Künstler Anekdoten

FORAINS HUND

Forain hatte einen Hund, der beim Schlächter oft Fleisch stahl. Der Künstler hatte deswegen schon manchesmal Geldstrafen zahlen müssen. Endlich erhielt er vom Polizeikommissar eine Zuschrift, worin mitgeteilt wurde, wenn so etwas noch einmal vorkäme, würde der Hund konfisziert und getötet werden. Forain ging daraufhin mit seinem Hund zum Kommissar und sagte zu dem Beamten: „Herr Kommissar, ich hab's meinem Hund schon so oft gesagt, es hat nichts genützt; bitte, sagen Sie es ihm doch selbst!"

KOLLEGIAL

Abel Faivre, ein Plagiator von Forain, trifft diesen auf den Boulevards. „Kommen Sie doch mit mir, Meister Forain," sagt er, „nehmen wir zusammen den Apéritif". „Ich kann nicht," sagt Forain, „ich muß schnell nach Hause, ich habe heute Abend noch einen kleinen Abel Faivre zu machen".

PREISGRENZE

Degas sagte: „Es gibt kein Bild, das mehr als zehntausend Francs wert ist."

BERUHIGUNG

Bei der Probe zu einer modernen Oper, dem Werk eines großen Dirigenten, klopft der Kapellmeister bei einer Stelle schon zum viertenmal ab und faucht seine Musiker dementsprechend kräftig an. „Beruhigen Sie sich, Herr Kapellmeister," ruft ihm der Solocellist zu, „beim Tristan ist die Stelle auch schon immer so schlecht gegangen".

GUTES REZEPT AUCH FÜR BILDER

Paul Graener besuchte in Wien die Oper, als das Werk eines berühmten General-Musikdirektors zum erstenmal aufgeführt wurde. Nachher fragte ihn ein Freund gespannt: „Nun, wie wars?" „Wissen Sie," sagte Graener, „wenn man ein solches Werk das erstemal hört, kann man sich kein Urteil darüber erlauben; und ein zweitesmal werde ich mir den Dreck nicht anhören".

*

NEUNZEHNTER JAHRGANG, DRITTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 4. NOVEMBER. AUSGABE AM 1. DEZEMBER NEUNZEHNHUNDERTZWANZIG. REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G. M. B. H., LEIPZIG

Kunst und Künstler

WIR UND DIE FRANZOSEN

VON

KARL SCHEFFLER

Unser Verhältnis zu den Franzosen und zur französischen Kunst macht eine grundsätzliche Anmerkung nötig.

Diese Zeitschrift ist vor dem Krieg viele Jahre für die Werke der großen französischen Künstler des neunzehnten Jahrhunderts, vor allem für die Werke derer, die man Impressionisten nennt, eingetreten. Wir haben in den Arbeiten Manets, Renoirs, Cézannes und ihrer Genossen das Höchste gesehen, was die Malerei unserer Epoche hervorgebracht hat; und wir empfinden noch heute so. Mit uns haben die besten deutschen Künstler in diesen Persönlichkeiten Vorbilder der modernen Malerei gesehen, die Museen haben ihre Werke gesammelt, begabte Kunstschriftsteller haben sie zum Anlaß genommen, um über das Wesen der modernen Kunst überhaupt zu denken, kurz, sie sind zu Anregern einer sehr tief gehenden geistigen Bewegung geworden. In allen europäischen Ländern fast, am meisten aber in Deutschland, wo man so inbrünstig dem echten Wert dient, wenn man ihn einmal erkannt hat.

Dann ist der Krieg gekommen und hat alle Fäden zeitweise zerrissen. Eben jene Deutschen, die vorher den Ruhm der französischen Kunst verbreiteten, haben sich nun um eine sachlichere und tiefere Auffassung von den Ursachen der Katastrophe bemüht. Sie haben sich nicht von der allgemeinen Verhetzung fortreißen lassen, und haben versucht, Besonnenheit zu bewahren, obwohl sie ihr Land nicht weniger lieben als die Lauten und Entrüsteten, obwohl sie nicht weniger um Sieg oder Niederlage gebangt haben. Selbst als die Katastrophe kam, als Deutschland nach einem vierjährigen heldenhaften Ringen, nach einem Krieg, in dem es nahezu alle Schlachten gewonnen hat, unterliegen mußte, ist in diesen Kreisen kein Wort wütenden Hasses gegen Frankreich laut geworden. Die Verleumdung fremder Kultur, die hämische Verkleinerung der Nachbarnation, die Politik mit Hilfe der Lüge: das alles hat im Geiste der Deutschen, die die Kunst um ihrer selbst willen lieben, niemals Platz gefunden.

Jetzt ist Friede geworden und die Beziehungen werden wieder aufgenommen. Wir interessieren uns nun dafür, was während des Krieges in Frankreich künstlerisch Neues geschaffen worden ist, wir sind begierig, etwas von Matisse und Maillol zu erfahren, wir lieben die Bilder von Manet und Renoir, von Courbet und Cézanne noch ebenso warm wie früher und sprechen gern darüber, wir fragen, was die Jüngsten in Paris tun und vergleichen ihre Haltung mit der unserer jungen Generation, kurz, wir bemühen uns dort fortzufahren, wo wir 1914 bis zu gewissen Graden abbrechen mußten. Indem wir uns aber anschicken es zu tun, ist es uns Bedürfnis, streng eine Grenzlinie zu ziehen.

Wir lieben die großen französischen Künstler noch heute, wir bewundern sie und halten sie, es sei noch einmal gesagt, für Vorbilder aller neuen Malerei. Vor Manets, vor Renoirs, vor Cézannes Werken sind wir entzückt; im Berliner Kronprinzenpalais, wo die Nationalgalerie eine Filiale errichtet hat, verweilen wir besonders gern im Franzosensaal. Und wenn wir Neues von Matisse sehen, so können wir nicht umhin, unsern jüngeren Malern ebenso viel Kunstverstand, Sensibilität und Tradition zu wünschen. Nach wie vor dienen wir derselben Sache mit derselben Hingebung. Aber wir wollen es zugleich sehr vernehmlich einmal sagen, daß wir damit nicht zugleich den Franzosen überhaupt eine Liebeserklärung machen, daß wir sie nicht um ihrer Nationalität willen blind verehren. Wir bemühen uns ehrlich, den Seelenzustand dieser Sieger, die auf ihren Sieg nicht eben stolz sein können, zu verstehen, wir bemühen uns, ihre Rachsucht zu entschuldigen, die Wut über ihr zerstörtes Land zu begreifen. Aber wir sind nichtsdestoweniger von Verachtung erfüllt über die Menschen ohne Beherrschung, die sich von Gefühlen der Grausamkeit noch jetzt leiten lassen. Wir verachten das von den Franzosen beliebte Verfahren, diplomatisch mit uns in einer Art zu reden, die alle Entgleisungen Wilhelms des Zweiten hinter sich läßt, wir verachten diese grausame Lust, dem von einer ganzen Welt niedergeworfenen Volk, über das die Franzosen als Gefängniswärter gesetzt sind, die Kehle zuzudrücken, es wieder ein wenig zu Atem kommen zu lassen und dann von neuem zu drücken. Wir verachten diese weibische Hysterie, die Versuche, den Gegner zu entehren; und wir erblicken dahinter einen Instinkt, der für die Zukunft des eigenen Volkes fürchtet: eine Schwäche.

Wir sind nicht blind, glauben nicht an der Oberfläche zu haften, und sehen sehr wohl den tieferen Zusammenhang, der zwischen der Grausamkeit des französischen Volkes und seiner hohen Begabtheit besteht. Die Anlage zum Grausamen hängt aufs engste zusammen mit dem französischen Talent. Wenn wir diese Grausamkeit nicht aus der Geschichte erkennen müßten, würden wir sie von den Werken der französischen Literatur ablesen können. Und besonders deutlich von jenen Werken der Literatur, die im neunzehnten Jahrhundert von dem souverän gewordenen Volk hervorgebracht und gelesen worden sind. Dieser Zug von Grausamkeit kommt um so deutlicher zum Ausdruck, als den französischen Dichtern eine merkwürdige naive Aufrichtigkeit, eine fast kindliche Schamlosigkeit eigen ist, als sie niemals mit einer starken Empfindung zurückhalten. Ihre Literatur ist außerordentlich reich an Zügen einer natürlichen Wildheit, rohen Animalität und verzweifelten Mitleidslosigkeit. Sensationelle Szenen grausamer Peinigung, wie sie sich in den Werken von Victor Hugo oder Stendhal, von Balzac und Flaubert, von Zola, den Goncourts oder Maupassant mit einer wahrhaft artistischen Freude dargestellt finden, sind in den Dichtwerken keiner anderen Nation anzutreffen. Eben diese Anlage ist aber dem Talent förderlich gewesen. Selbst dem Talent zur bildenden Kunst. Das klingt paradox, wird aber verständlich, wenn man sagt, daß die Maler zu einer neuen Unbedingtheit des Sehens, zu einer unkonventionellen Anschauungsweise nur gelangt sind, weil sie auch die Natur mit einer gewissen wilden Energie, mit einer grausamen Unerbittlichkeit angeschaut haben. Sie haben mitleidlos, das heißt unsentimental ohne Empfindelei sehen gelernt, sind hart gegen sich selbst gewesen und haben so wieder einmal die Kunst „aus der Natur herausgerissen". Die Grausamkeit des französischen Wesens hat sich in den großen Malern in Konsequenz, in Phrasenlosigkeit und in Wahrheitssinn verwandelt; sie ist den Künstlern förderlich geworden, weil sie sich umgesetzt hat in Temperament, in Vitalität, in geistige Angriffslust, weil sie mit einem Wort ganz und gar künstlerisch geworden ist.

Was der französischen Kunst so sehr zugute kommt, ist das Elementarische, das Urzuständliche, das Instinktkräftige des französischen Charakters. Eben diese Eigenschaften haben den Impressionismus vorbildlich für die Welt gemacht. In allen bedeutenden Kunstwerken der Impressionisten, ja aller Künstler des neunzehnten Jahrhunderts ist derselbe Zug einer grausamen Unbedingtheit. Und dieser Zug wird zur künstlerischen Tugend, weil aus der unerbittlichen Wahrhaftigkeit mit formalem Genie eine neue Schönheit abgeleitet worden ist. Die Schamlosigkeit ist zur schönen Schamlosigkeit und so zu einem künstlerischen Vorzug geworden. Woher es denn kommt, daß man die Hauptwerke von Manet, Renoir, Cézanne und ihren Genossen zuerst nicht ohne Erschrecken sehen konnte, daß dieses Erschrecken sich dann aber unversehens in Entzücken verwandelte.

Psychologisch ist uns die Grausamkeit im französischen Nationalcharakter also wohl erklärlich, wir sehen ein, daß die unendliche Natur auch diesen Trieb zur Produktivität benutzt. Das hindert aber nicht, daß wir grundsätzlich einen Unterschied machen, wenn dieser Trieb uns verwandelt als schöne Kunstkraft entgegenkommt, und wenn er sich nackt und roh als politische Leidenschaft gegen uns wendet. Dort müssen wir ihn aufs höchste achten, er bewirkt, daß wir die besten französischen Kunstwerke der neuen Zeit vielen Werken unserer deutschen Künstler überordnen; hier aber macht er, daß wir uns den Franzosen sittlich überlegen fühlen. Ohne Hochmut, im vollen Bewußtsein unserer Bedürftigkeit und Sündhaftigkeit.

Wir haben Paris und Frankreich geliebt; wir lieben noch dieses schöne Land, diese lebendige Stadt. Wir lieben wie früher die herrlichen Kunstwerke dieses begabten Volkes und räumen willig ein, worin es uns überlegen ist. Wir werden fortfahren, von den schönen Arbeiten der großen Maler und Bildhauer mit Zärtlichkeit zu sprechen, wie von etwas Klassischem; und es gibt keine Macht, die uns veranlassen könnte, das sozusagen von der Geschichte, von Gott gefällte Werturteil nationalistisch zu fälschen. Während wir aber bewundern, hassen wir darum nicht weniger kräftig das, was wir am französischen Nationalcharakter als schwach empfinden. Wir suchen alles zu verstehen; wo uns aber die niedrige Regung entgegentritt, wenden wir uns ab. Wir wollen nicht Pharisäer sein, doch sind wir keineswegs innerlich irgendwie gebrochen. Liebe zur Kunst eines Feindes, der sich verächtlich macht, soll nichts beweisen, als daß wir ehrfürchtig sind.

So wollen wir es halten, überzeugt, daß wir gut dabei fahren. Wie die Dinge heute liegen, variieren wir mit einem Lächeln, das trotz alledem geblieben ist, Goethes Strophe und sagen:

„Ein echter deutscher Mann mag keinen Franzen leiden,
Doch ihre Bilder sieht er gern.“

A. MENZEL, ZIERLEISTE. HOLZSCHNITT

MAX SLEVOGT, STILLEBEN

DIE HERBSTAUSSTELLUNG DER BERLINER AKADEMIE

VON

MAX J. FRIEDLÄNDER

Mit ihrer am 15. November feierlich eröffneten Herbstausstellung hat sich die Berliner Akademie auf ihre Verpflichtung besonnen, die „allgemeine“ Kunstausstellung wie ehemals Jahr für Jahr einzurichten. In Moabit war sie an der Leitung der „großen“ Ausstellungen gemeinsam mit dem Verein Berliner Künstler beteiligt. „Allgemein“ aber sind die großen Ausstellungen nicht mehr gewesen, seitdem starke jugendliche Kräfte im Streite mit der Akademie und mit dem Verein Sezessionen organisiert hatten. Nach unbefriedigenden Experimenten in Moabit und nachdem die Sezessionen infolge persönlicher Streitigkeiten zersplittert, durch die wirtschaftliche Not geschwächt worden sind, ist der Akademie die alte Aufgabe im Kreislauf der Dinge wieder zugefallen.

Max Liebermann, einst der Führer der Sezession, ist Präsident der Akademie geworden und nimmt die erste Gelegenheit wahr, zu beweisen, daß er nicht Akademiker geworden sei. Er öffnet die Türen und läßt Jugend ein. Mit seinem An-

MAX SLEVOGT, PAWLOWA

MAX SLEVOGT, HERRENBILDNIS

sehen, seinem temperamentvollen Eifer und seiner geistigen Überlegenheit vermag er manches durchzusetzen. Als schaffender Künstler ein Gefangener in dem Bezirk seiner Sehweise, bringt er schwerlich Empfänglichkeit für das Neue auf, das seiner Kunst widerstreitet, das seine Leistung abzulösen sich anmaßt, und gewißlich ist er zu stolz und zu charaktervoll, Neigung zu heucheln; aber als Präsident der Akademie der Öffentlichkeit verantwortlich und als Organisator der Jahresausstellung dem Tage dienstbar, sieht er ein, daß zukünftige Werte sich nicht anders als in undurchsichtiger Wolke nahen. Er gedenkt der eigenen Anfänge, der eigenen Kämpfe gegen stumpfe Teilnahmlosigkeit, und möchte der gegenwärtigen Jugend ja nicht antun, was ihm einst angetan worden ist. Solche Duldsamkeit freilich ist leicht zu verkünden, schwer aber zu üben, da sie ein erhebliches Maß von Selbstüberwindung erfordert. In dieser Ausstellung ringen die Generationen miteinander, Leib an Leib. Mit den jugendlichen Äußerungen sind Lichter angezündet, die unbarmherzig scharf das Konventionelle der älteren Äußerungen hervorheben. Max Pechstein mag von der „Richtigkeit" seiner Sehweise nicht überzeugen, gewißlich bringt er es aber fertig, von der „Unrichtigkeit" gewohnter Formen und Farben zu überzeugen.

Anders als früher sieht es in den Menschen aus. Die Visionen sind leidenschaftlicher geworden. Man verweilt nicht mehr beschaulich bei den kleinen Tatsachen der Sichtbarkeit. Soweit die neue Monumentalität dem gewandelten Geistes-

ULRICH HÜBNER, SELBSTBILDNIS

zustand entspricht, wird sie als wertvoll und notwendig begrüßt. Aber, wie es zu kommen pflegt, hat sich rasch eine neue Konvention gebildet. Greco hat den Platz des Velazquez erobert und Cézanne ist an Stelle Manets getreten. Die grelle Lokalfarbigkeit der Jugend erscheint ebenso wenig allgemein gültig wie die zaghaft „harmonische" Tonigkeit der Älteren. Vergleichend gewinnen wir eine Skepsis, die in Gleichgültigkeit ausläuft. Und aus der Gleichgültigkeit werden wir wieder gerettet, wenn hüben und drüben Ehrliches, Persönliches und Echtes in dieser oder in jener Form auftaucht.

Die Ausstellung ist mit Überlegung eingerichtet, mannigfaltig und zu ihrem Vorteile nicht umfangreich. Einige Gruppen lösen sich voneinander ab: da sind die ehrlich Altmodischen (z. B. Kiesel) neben den „Impressionisten", die im Kreise der Berliner Kunst mehr oder weniger von Liebermann gelernt haben. Die dritte Gruppe wird von den Jungen gebildet, die übrigens dem Geburtsscheine nach nicht sämtlich jung sind.

Zwischen den Lagern aber stehen die Halben, die Vermittler, die Eklektiker, die Gefälliges und Zeitgemäßes herstellen. Und sie bilden die größte Gruppe. Dabei sind auch strebsame Überläufer, die sich Jugend anschminken.

Was die Jugend will, oder zu wollen glaubt, oder doch zu wollen vorgibt, wissen wir — weniger aus Bildern, denn aus Büchern, Aufsätzen und Programmen.

Soweit diese Ausstellung von den Erfolgen der

KARL HOFER, SELBSTBILDNIS

WILLY JAECKEL, DAMENBILDNIS

Jugend etwas zeigt, scheint ihr Bestes farbige Dekoration zu sein. Offenbar gewinnen Maler wie Pechstein oder Röhricht aus der neuen Freiheit, die mit einem laxeren Verhältnis zur Natur verbunden ist, die Kraft zu leuchtenden und schönfarbigen Landschaften. Solche Bilder wirken groß und erregend — heute, morgen vielleicht nicht mehr — und bieten vage Erinnerungen an die Wirklichkeit. Man weiß nie recht, ob Afrika, Neapel oder Wannsee. Banal ist dieses Schwelgen in großen Linien und strahlenden Lokalfarben nicht. Dies aber ist ein negativer Vorzug, wie auch die Freiheit ein negativer Besitz bleibt, solange der Wert der entfesselten Subjektivität zweifelhaft erscheint. Die gänzliche Freiheit endet in Manier, Stil aber entsteht unter irgendwelchem Zwange. Was aber die unzweifelhafte Fähigkeit zur Dekoration betrifft, fällt uns schmerzhaft ein, daß sich Gelegenheit zu dauerhafter und würdiger Dekoration nirgends mehr bietet, daß Kinos und Tanzdielen flüchtige und ephemere Ausstattung verlangen. Und an dem Tanz- und Kinotempo nehmen die Bilder Teil. Die „modernste" Skulptur auf der Ausstellung, Bellings Porträt Poelzigs, ist ein witziges Zierstück für ein Kabarett, es bedarf einer Erklärung und ist wie ein Rebus — kaum gelöst, erledigt.

Wie mit der Freiheit, steht es mit der Kraft, die an sich ästhetisch gar nichts bedeutet. Man kann mit der Faust noch so stark auf den Tisch hauen: wirksam sind nur der Gedanke und die Empfindung, die an Kühnheit und Tiefe der Gewalt des Schlages entsprechen. Wenn Dettmann, eine Landschaft mit Schafen malend, Vortrag und Stimmung so steigert, daß man ein Schlachtfeld zu erblicken meint, so weiß man nicht recht, was diesen Ausbruch verursacht hat, wenn nicht die Absicht zu überschreien und die Angst, überschrien zu werden.

Jedenfalls ist die Bahn frei und das Genie wird durch nichts am Hervortreten gehindert, wenn nicht durch Mangel an Genialität. Kokoschka, Heckel, Kirchner und Schmidt-Rottluff sind nicht recht auf dieser Ausstellung vertreten, Kokoschka mit einem Porträt, das schon einige Jahre alt, also veraltet ist (dieser Maler wächst in tropischer Art), Heckel und Kirchner überhaupt nicht, Schmidt-Rottluff ziemlich bescheiden. Was die Jugend über das Dekorative hinaus bietet, und wovon bis zum Überdruß geschrieben wird, nämlich der Ausdruck

ERNST MORITZ GEYGER, DAMENBILDNIS

GEORG RÖSSNER, ATLANTISCHES GESTADE

des Seelischen, kommt nicht zur Erscheinung. Das entschlossene Abbiegen von der normalen Sehweise ist schließlich auch nur etwas Negatives. Wohl spürt man den Drang, Tiefes auszudrücken, aber für mein Gefühl tritt nichts hervor außer der dumpfen Qual des Stummen, der sich nicht ausdrücken kann. Und vergeblich scheint gegen die Schranken der Augenkunst angerannt zu werden.

Wo der sogenannte Kubismus, jener verzweifelte Versuch, mangelnde Vision durch Geometrie zu ersetzen, sich eingeschlichen hat, wird seine modische (oder bereits veraltete) Würze zaghaft zur Entbanalisierung von Harmlosigkeiten verwendet, zum Beispiel von Partikel. Gemeinsam der gegenwärtigen Generation ist die Parole: alles, nur nicht die vertraute Sichtbarkeit. Offenbar fürchtet man nichts so sehr, wie bei Hingebung an diese Sichtbarkeit gewöhnlich und alltäglich zu werden. Deshalb reist man nach den Inseln der Südsee, da man noch nicht nach dem Monde reisen kann, und umstellt sich mit exotischen und barbarischen Formen.

Das Porträt überwiegt auf dieser Ausstellung. Das Verhältnis jeder Kraft zur Porträtaufgabe wird deutlich. Wenn nun die Kunst unserer Tage unter den Freiheiten, die sie beansprucht, auch völlige Gelöstheit von den Bedürfnissen der Gesellschaft fordert, so ist das Bildnis als eine Brücke zwischen Kunst und Leben bestehen geblieben. Durch all das verstiegene Gerede über die Autonomie des Kunstschaffens wird die nüchterne Tatsache nicht erschüttert, daß der Besteller des Porträts das erkennbare Abbild einer bestimmten Person geliefert haben will und auf der Erfüllung dieser Forderung besteht, wie sanftmütig ihn auch Kunstsinn oder Snobismus stimmen. Die Verpflichtung zur „Ähnlichkeit" verträgt sich aber schlecht mit den Tendenzen der Jugend. Ich weiß wohl, wie dem Programm nach der Konflikt gelöst wird: nicht die Oberfläche wird abgeschildert, vielmehr

LOVIS CORINTH, BILDNIS FRAU ROSENHAGEN

MIT ERLAUBNIS DES VERLAGES FRITZ GURLITT, BERLIN

das Seelische aufgedeckt und die „Summe des Charakters" gezogen. Eine löbliche Absicht. Nur liegt es nach aller Erfahrung im Wesen der Augenkunst, daß sie das Innere nur im Äußeren, den Geist nur im Körper, das Allgemeine nur im Einzelnen zu erfassen vermag, so daß sich die Abwendung von geduldiger und genauer Beobachtung bei Lösung der Porträtaufgabe rächen muß.

Ich zweifle nicht, daß die Ernsten und Gewissenhaften unter den Jungen gerade an diesem Widerstreite leiden, und, indem sie mit der Porträtaufgabe ringen, unter einer Nötigung schaffen, die wohltätig wirkt. Drei moderne Lösungen auf der Ausstellung sind verschieden voneinander, Purrmanns und G. Rößners Frauenbildnisse und das Selbstporträt von K. Hofer. Hofer hat ein straffes und eindringliches Bild geschaffen, mit dem Mittel der Zeichnung, die das Wesentliche umzieht. Purrmann gewinnt eine geschlossene Bildwirkung, indem er mit dem Gesträhn seiner kaltbunten Farbigkeit die Individualität, die er liebevoll beobachtet, einzufangen sucht. Und in Rößners großem Frauenporträt wird die Vehemenz des Vortrags glücklich gefaßt und gebändigt durch das Interesse an einer anmutigen Frauengestalt.

Die Älteren betreiben das Porträtieren mehr metierhaft und kommen mit erprobten Rezepten leicht zum Ziel. Ich weiß nicht, weshalb alle diese

LOVIS CORINTH, BILDNIS FRITZ RUMPF

MIT ERLAUBNIS DES VERLAGES FRITZ GURLITT, BERLIN

„ähnlichen“, sicher gezeichneten und flott gemalten liebenswürdigen Damen und charaktervollen Männer so gleichgültig geworden sind. Wenn der Vortrag nicht mehr durch Neuartigkeit reizt, hält uns wohl nur die Persönlichkeit des Malers in Bann und eine Beseelung, die von den Jüngsten direkt an-

Gartens in Wannsee und Porträts. Die Landschaften sind mit überschauender Alterssicherheit scheinbar lässig gemalt, und farbige Blumen stehen in wunderschöner Harmonie zu dem weichen Graugrün des Laubes. Die Liebe zur landschaftlichen Natur erweist sich als ebenso dauerhaft wie das

LOVIS CORINTH, JOE UND JIMBO

MIT ERLAUBNIS DES VERLAGES FRITZ GURLITT, BERLIN

gestrebt, jedem echten Kunstwerke mittelbar gegeben ist. Lebendig wirksam und fesselnd sind, abgesehen von der „interessanten“ Jugend, die uns zu Bedenklichkeiten und ästhetischen Sentenzen Stoff bietet, nur ganz wenige Maler auf dieser Ausstellung.

Max Liebermann schafft mit unverminderter Kraft und hat, wie um dies zu beweisen, nur Früchte der letzten Ernte eingesandt, Bilder seines

Interesse an der Persönlichkeit. Jedesmal gewinnt Liebermann aus der Einmaligkeit seines Modells eine neue Melodie. In dem Bildnis des Geheimrats Cassel prägt sich das sinistre, von strenger Strebsamkeit durcharbeitete Wesen unvergeßlich aus.

Slevogt ist mit mehreren Porträts, die schon einige Jahre alt sind, und mit einem Stilleben vertreten. Seine echte Originalität und seine be-

ARTUR DEGNER, MÄNNERBILDNIS

glückende Leichtigkeit triumphieren hier, wo rechts und links in nächster Nähe krampfhafte Bemühung, Wichtigtuerei und Langweiligkeit mit einander abwechseln.

Corinth, der mit Proben aus fast allen Perioden seiner ungemein fruchtbaren Wirksamkeit auftritt, wirkt nicht mehr so stark wie ehemals. Die Farbe sieht überall grau aus, und jener buttrig weiche Vortrag, der in letzter Zeit ein wildes Tempo angenommen hat, täuscht nicht fort über die Leere des Inneren. Eine unpersönliche Mitteilung in persönlicher Handschrift.

Unter den Bildwerken sieht man fast nur Porträtbüsten, darunter Arbeiten so zuverlässiger Meister wie Lederer, Manzel, Schott, Klimsch, Al. Oppler. Auf diesem Gebiet ist die Berliner akademische Tradition nie gänzlich unterbrochen worden.

Gauls Tierfiguren erfreuen uns wie stets mit meisterlicher Handwerklichkeit und taktvoller Rücksichtnahme auf den Platz, den diese Gebilde schmücken und beleben sollen.

Von Lederer ist ein großer Marmor da, ein Stück absoluter und zweckloser Plastik. Eine überaus kräftige splitternackte Frau in überaus verwickelter Stellung. Sicherlich eine ausgezeichnete Leistung. Mir ist aber, als ob niemand, von lernenden Bildhauern abgesehen, daran Anteil nehmen könnte. Man kommt von dem Gedanken nicht los, daß ein bezahltes Modell auf Befehl des Bildhauers die schwierige Pose angenommen und mit Mühe lange Zeit bewahrt habe. Der Enthusiasmus, den die Renaissance für den nackten Menschenleib aufbrachte, wird offiziell noch

WOLF RÖHRICHT, GARDASEE

als lebendig betrachtet, scheint es aber nicht mehr zu sein.

Von positiv Neuem ist in der Skulptur wenig zu spüren. Nur Barlach nimmt die Aufmerksamkeit mit einer eigenartigen und bedeutenden Arbeit in Anspruch. Eine Kaminumrahmung in Holz, also eine dekorierende Skulptur. Dieser Meister hat sich aus seiner persönlichen Phantasie eine persönliche Technik geschaffen. Ein Bildhauer, der bekleidete Menschen nackten vorzieht, und dessen Kleider die Körperformen nicht hervortreten lassen, sondern als sackförmige Hüllen die entscheidenden Umrisse bieten: dies ist ein kleines Wunder innerhalb der konservativen Bildnerei. Barlach hat sich bekannt gemacht mit schwerfälligen Figuren, die von der bäuerlichen Mystik russischer Pilger beseelt zu sein scheinen. In diesem Kamin hat er unter dem Zwange des Auftrags eine Apotheose gemütvoller Häuslichkeit gestaltet in hochherrschaftlichem Maßstabe. Das Thema war ihm schwerlich bequem. Dennoch ist ein einheitliches Werk entstanden, das Aussichten für die in ihrer Wirksamkeit arg beschränkte Skulptur eröffnet.

Vollständig ist diese Ausstellung gewißlich nicht, aber doch vielseitig genug und der Absicht glücklich dienend, eine Übersicht über die derzeit wirksamen Kräfte zu gewähren. Der Akademie aber wird die Verpflichtung, die sie jetzt übernommen hat, mit dem Nachwuchs Beziehungen anzuspinnen, sicherlich gut bekommen. Denn wie anders soll sie sich am Leben erhalten, wenn nicht durch Aufnahme der Kommenden, wie diese Kommenden auch immer sein mögen!

HUGO LEDERER, BILDNISBÜSTE RICHARD STRAUSS. BRONZE

Wir geben hier die Rede wieder, die Max Liebermann bei der Eröffnung der Herbstausstellung der Berliner Akademie gehalten hat. Die Redaktion.

Die Akademie ist bei der diesjährigen Ausstellung von ihrem bisherigen Programm abgewichen, oder richtiger, sie ist zu dem Programm zurückgekehrt, nach dem bis 1895 die Berliner Akademischen Kunstausstellungen geleitet worden sind: außer Werken ihrer Mitglieder hat sie versucht, alle in Berlin tätigen Kräfte — der Transportschwierigkeiten wegen mußte sie sich auf Berliner Kunst beschränken — in der Ausstellung zu vereinigen, indem sie alle hier schaffenden Künstler zur Beschickung aufforderte. Leider entsprach die Qualität der ungemein zahlreichen Einsendungen nicht dem Niveau, das wir anzustreben uns verpflichtet fühlten, und wir sahen uns daher genötigt, zu dem Mittel der persönlichen Einladungen unsere Zuflucht zu nehmen. Unter den Gästen befinden sich einige Maler und Bildhauer, deren Werke den Streit der Generationen in den umfriedeten Bezirk der Akademie tragen werden, ohne deren Mitwirkung aber kein repräsentatives Bild vom heutigen Standpunkt unserer Kunst gegeben werden kann.

Der Literat vermag hemmungslos jede neue Erscheinung freudig zu begrüßen, der Kunstfreund

MAX LIEBERMANN, BILDNIS JUSTIZRAT CASSEL

aber, und gar der schaffende Künstler, ist nicht in so bequemer Lage, da er mit dem Maßstab der eigenen Sehweise an die neuen Dinge tritt. Ihm fehlt das Verständnis für das Neue, weil ihm das Organ, die Liebe, fehlt.

Denn der Künstler versteht nur das Kunstwerk, das er liebt, und er liebt nur das, das er versteht. Dieser Konflikt wird besonders schwer Werken gegenüber, deren Technik, — wenn Technik die Kunst in der Kunst bedeutet — der seinigen nicht nur diametral entgegengesetzt erscheint, sondern die seinige zu vernichten gewillt ist, in deren Wesen sich aber trotzdem ernstes, künstlerisches Streben dokumentiert.

Wer selbst in seiner Jugend die Ablehnung des Impressionismus erlebt hat, wird sich ängstlich hüten, gegen eine Bewegung, die er nicht, oder noch nicht versteht, das Verdammungsurteil zu sprechen, besonders als Leiter der Akademie, die, wiewohl ihrem Wesen nach konservativ, erstarren würde, wenn sie sich der Jugend gegenüber rein negativ verhalten wollte.

Nicht nur Pflicht, sondern Selbsterhaltungstrieb zwingt die Akademie, eine Bewegung, der sich die Jugend rückhaltlos angeschlossen, mit der größten Sorgfalt und ohne Voreingenommenheit zu prüfen, statt sie mit überlegenem Lächeln von sich abzuweisen.

Jede neue Kunstströmung schafft eine neue Form. Aber die neue Form muß auch die Kraft in sich haben, eine neue Kunst zu erzeugen, denn, wie Kant sagt, es kann auch originalen Unsinn geben. Ob nun die neue Form vorbildlich werden wird, — das einzige Kriterium für das wahrhaft Künstlerische in jeder neuen Form — darüber entscheidet endgültig nur die Zeit, denn nur sie kann ein abgeklärtes Urteil, das über dem Streit der Parteien steht, geben. Die Zeitgenossen werden nie mit vollkommener Gewißheit unterscheiden zwischen Willkür und Notwendigkeit. Aber diese Unsicherheit entbindet uns keineswegs der Verpflichtung, jede Gelegenheit zur Prüfung unserer Eindrücke und Aufnahme neuer Werke wahrzunehmen. Eine solche Gelegenheit möchte diese Ausstellung bieten, indem sie Schöpfungen von verschiedener Art — da sie Werke verschiedener Generationen sind — in dichtem Nebeneinander vorführt und dadurch Vergleichung und Klärung ermöglicht. Denn der Wert einer Kunstschau, besonders einer staatlichen Veranstaltung, besteht nicht nur im Kunstgenuß, sondern auch in der Kunstbildung.

Je mehr die Akademie in der Kunstbildung die Kunstförderung erblickt, desto eifriger muß sie bestrebt sein, nicht nur feststehender, überlieferter Gesetzeskanon zu sein, sondern das lebendige Gesetz, das sich ewig entwickelt und erneut nach den Vorschriften, die, aus den Meisterwerken der Vergangenheit geschöpft, sich ergänzen aus den Werken der zeitgenössischen Kunst. Die Akademie soll der Regulator an der Kunst sein: die Tradition in der Kunst erhaltend, aber nicht in der Tradition erstarrend, sie darf keine Festung werden, in der die Angekommenen und die Anerkannten sich gegen die Jungen verschanzen, deren Äußerungen, jenseits von schön und häßlich, etwas bieten, was keine andere Kunst zu geben vermag, nämlich etwas von dem Wesen der Tage, die wir durchleben und die uns deshalb mehr angehen als alle andern Tage.

MAX LIEBERMANN, ZEICHNUNG

MAX LIEBERMANN, GARTEN IN WANNSEE

ERNST BARLACH, BILDNISBÜSTE THEOD. DÄUBLER

MIT ERLAUBNIS VON PAUL CASSIRER, BERLIN

DIE GROSSMANNSSUCHT IN DER DEUTSCHEN KUNST

VON

WILHELM VON BODE

Unsre deutsche Kunst ist vom Ausland meist von oben herab oder ganz ablehnend behandelt worden. Das darf uns gewiß nicht irre machen an ihrer Wertschätzung; wir wollen uns unser eigenes Urteil gewiß nicht nehmen lassen, aber eine Prüfung der Gründe, worauf diese Ablehnung der Fremden beruht, dürfen wir deshalb doch nicht einfach von der Hand weisen. Sie wird uns dahin führen, daß wir gewisse Auswüchse und selbst Fehler in unserer Kunst anerkennen müssen. Dies gilt namentlich für die Kunst der Neuzeit, die sich in Deutschland besonders eigentümlich entwickelt hat.

ERNST BARLACH, BILDNISBÜSTE FRAU DURIEUX. GLASIERTER TON

MIT ERLAUBNIS VON PAUL CASSIRER, BERLIN

Als die Schrecken der napoleonischen Zeit vorüber waren, hatte Deutschland — anscheinend fast plötzlich, da die Entwicklung in der schweren Zeit wenig bemerkt war; war sie doch hauptsächlich im Auslande, in Rom, vor sich gegangen — eine ganz neue Kunst. Die Kunst des achtzehnten Jahrhunderts war in Deutschland, von der Architektur abgesehen, eine kleinbürgerliche, ja spießbürgerliche: die illustrierten Damenalmanachs, die Dosenporträts des Poren-Denner, die Kleinmalerei der Dietrich, Chodowiecki, Junker u. a. m. atmen die Luft der einfachen Familienfeste im bescheidenen Bürgerhause, der Kaffeegärten vor den Städten. Als in Deutschland das Interesse für Kunst nach den Freiheitskriegen wieder lebendig wurde, war eine Kunst entstanden, die mit der biederen Kunst der Väterzeit kaum noch eine Verwandtschaft zeigte. An die Stelle jener hausbackenen Feinmalerei von nationalem Gepräge war eine Kunst getreten, die das Typische, das Große anstrebte; aber erwachsen auf fremder Erde und unter dem Einflusse fremder Kunst fehlte ihr von vornherein die intime, echt heimische Art; das neue Streben nach dem Kolossalen, Gewaltigen wirkt gerade dadurch besonders kalt und unwahr, daß es auf fremden Boden erwachsen war. Dies Streben ist ein Grundzug der deutschen Kunst geworden, den sie seither in allen Stufen ihrer mannigfachen Entwicklung nie ganz abgelegt hat, der sich sogar zeitweise ins Ungemessene gesteigert hat und heute die schlimmsten Auswüchse erzeugt. Schon bei den ersten Künstlern, welche diese neue Zeit zur Geltung bringen, zeigt sich dieses Übermaß, diese Steigerung der Formen ins Reckenhafte, der Komposition ins Kolossale, des Ausdrucks bald in Überschwang, bald in falsche Sentimentalität. Gerade die Arbeiten der besten unter unseren Malern vor hundert Jahren bekunden dies am stärksten, wie Cornelius' Fresken in der Münchener Glyptothek, sein Jüngstes Gericht und seine Kartons für das Camposanto in Berlin beweisen. Als die deutsche Malerei dann von den epischen und religiösen Zyklen zu den historischen Darstellungen überging, blieb dies falsche Pathos, diese leere Steigerung ins Kolossale doch an ihr haften. Schraders öde, trockene Geschichtsmalerei, Wilhelm von Kaulbachs unwahre Theaterstücke, Pilotys falsche Kostümbilder, Mackarts in Farben- und Formenüppigkeit schwelgende Kompositionen haben alle den gleichen schlimmen Fehler gesuchter Größe und Unwahrheit, der in unserer Zeit noch in höherem Maße den gespreizten und zugleich affektierten Kolossalgemälden von Hodler eigen ist.

In der deutschen Architektur lassen sich ähnliche Fehler anfangs in weniger auffallender, aber doch unverkennbarer Weise verfolgen. Wie die gewaltigsten Kompositionen der gleichzeitigen Maler selten über die Kartons hinauskamen, so hat auch Schinkel — ich nenne immer nur die hervorragendsten Künstler — sein erträumtes Neugriechentum und seine Neugotik meist nur in phantastischen Entwürfen oder Theaterdekorationen niederlegen können. Bei großen Monumentalbauten wurden eine Zeitlang schon durch die fehlenden Mittel Einschränkungen nötig, bis Ludwig II. in seinen abenteuerlichen Schloßbauten und die preußischen Herrscher in den unglücklichen Kaisermonumenten, der Siegesallee u. a. jene Großmannssucht auch in Bauten und Denkmälern zu bedauerlicher Entfaltung brachten. Diese falsche Betätigung idealer und patriotischer Ideen war nicht allein eine spezifische Schwäche der Herrscher, denen man sie jetzt Schuld gibt: sie ist ein erblicher Nationalfehler. Denn künstlerisch vielleicht weniger tadelnswert, doch in seinem Größenwahn noch übertriebener ist das Leipziger Völkerschlachtdenkmal, ein Kolossalsockel, dem der Aufsatz fehlt, mit öden manirierten Kolossalfiguren, dessen feierliche Eröffnung und Anfeierung ein übles Vorspiel der deutschen Tragödie im Weltkrieg wurde. Ein Gegenstück dazu, das Botschaftspalais in Petersburg mit seiner aufdringlichen Formlosigkeit, seiner steifen, kalten Pracht und seinen plumpen Bronzestatuen wurde auf dem schönsten Platz der russischen Hauptstadt geradezu als eine Beleidigung des russischen Volkes empfunden und veranlaßte die brutale Zerstörung beim Kriegsausbruch.

Man liebt diese und ähnliche Ausartungen auf das Kaisertum, auf den Imperialismus zu schieben, aber steht's in der köstlichen neuen Zeit etwa besser? Ist etwa die Assyrische Totenstadt, mit der Herr Bahlsen unter Tramms Ägide durch Hoetger die Stadt Hannover beglücken wollte, frei von Größenwahn? Oder würde Poelzigs Rathausprojekt in den Formen einer wilden Krinolintänzerin für Dresden, dessen vornehmes altes Stadtbild schon durch manche moderne Bauten schwer geschädigt ist, wirklich die würdige Ausführung

AUGUST GAUL, KASUAR. BRONZE

MIT ERLAUBNIS VON PAUL CASSIRER, BERLIN

der Poepelmannschen Pläne geworden sein? Sind Tauts Glaspaläste nicht die wildeste Ausgeburt modernsten Bau-Dadaismus? Ist das Kolossalprojekt zur Ehrung unserer jungen Republik, der „Stadionpalast“ von E. M. Geyger, eine ins Phantastische vergrößerte Kopie nach Bramantes Plan zum Petersdom, mit seinen Baumriesen statt der Säulen, deren Kapitäle durch Baumkronen, in denen Vögel nisten, ersetzt werden sollen, mit seinen Kolossalstatuen und Mosaiken nicht geradezu der wildeste „Imperialismus in der Kunst“?

Diese und ähnliche Utopien des tollsten Größenwahns stehen aber keineswegs allein; von Jahr zu Jahr steigern sie sich und sind geradezu eines der krassesten Zeichen der Kultur des neuen Deutschlands und seiner allgeliebten Hauptstadt Berlin. Wahrlich, wir stehen zurzeit noch „in unserer Sünden vollster Blüte“! Der vielgescholtenen Tyrannei des Baubürokratismus ist die des gefeierten „Werkbundes der freien Architekten“ gefolgt, und jetzt haben wir den Dadaismus des „Arbeitsrats der Künstler“. Wer einen Einblick in die wilde Phantastik und der Größenwahn unserer jungen Künstler und ihrer Schrittmacher tun will, dem empfehlen wir die Lektüre des famosen IA-Buchs dieses Arbeiterrates der Künstler, das für die Geschichte unserer Zeit eines der interessantesten, aber nicht gerade der ehrenvollsten Dokumente sein wird. Ähnliche Vorschläge und Projekte, hinter denen aber, ach, recht oft sehr egoistische Absichten sich verbergen, sind leider auch von ernsthafter Seite gemacht. Von verschiedensten Seiten hat man als zeitgemäßesten Ausdruck unserer Zeit und passendstes Volksbildungsmittel monumentale Volksversammlungshäuser auf dem Lande, für jeden Kreis eine gewisse Anzahl, gefordert, die von den tüchtigsten Architekten errichtet und von Malern modernster Richtung ausgemalt werden sollten. Fischers „Pfullinger Volkshallen“ in Württemberg waren der erste Versuch, der meines Wissens der einzige geblieben ist. Den hunderten solcher geplanten Volksbildungshallen sollten Museen in noch größerer Zahl entsprechen; selbst jedes Dorf oder mindestens je ein paar Nachbardörfer sollten ihr eigenes Dorfmuseum haben. Jeder, der einmal einen „originellen“ Einfall hat, fühlt sich verpflichtet, ihn auszubauen und zum Wiederaufbau unseres unglücklichen Vaterlandes seine Projekte ins Kolossale auszugestalten und sie in die Welt hinauszuschreien. Man glaubt die größten Probleme zu lösen; durch unsere neueste Kunst, die mit Vorliebe wieder religiöse Motive zur Darstellung bringt, will man sogar die Religiosität des Volkes wieder erwecken, phantasiert man von einer neuen Religion, die sich darin vorbereite, während jeder wirklich religiös Empfindende durch solche Machwerke aufs tiefste angeekelt wird.

Dieses Bedürfnis der allgemeinen Volksbeglückung, das heute jedem modernen Deutschen zur anderen Natur geworden zu sein scheint, ist bei Projekten, bei denen es für die meisten solcher phantastischer und kolossaler Kunstutopien geblieben ist, nicht stehen geblieben; es sucht sich heute „auszuleben“, wo es irgend möglich ist. Es hatte begonnen mit der Errichtung der Universitäten in fast allen unseren Großstädten, die sie noch nicht besaßen. Ihnen sind die Volkshochschulen gefolgt, deren Überzahl schon jetzt selbst ihre eifrigsten Freunde besorgt macht. Ein altes, bewährtes Bildungsmittel des Volkes, das Schauspiel, ist in einer Weise ausgebaut und erweitert und dabei leider zugleich derart verflacht und erniedrigt, daß dadurch die Moralität unserer Jugend auf Jahrzehnte verderbt werden muß. Noch weit verhängnisvoller wirken in der gleichen Richtung in ihrer wüsten Ausartung die Filme, eine Erfindung, auf die unsere Zeit so stolz ist und deren traurige Produkte geradezu zu einer „geistigen“ Volksnahrung geworden sind.

Die Steigerung ins Ungemessene, der gewaltsame (und doch stets mißglückende) Versuch, mit aller Tradition zu brechen, bringt wahrlich noch keine neue Kunst, entfernt uns nur noch mehr von jeder Basis für eine gesunde Kunstentwicklung. Alle die einseitigen, krassen Züge unserer deutschen Kunst sind in der letzten Zeit nur noch gesteigert und verwildert, sind zur Karikatur, zur Gemeinheit verzerrt worden, so daß sich der ernste Kunstfreund besorgt fragt: steckt überhaupt noch ein Kern in dieser Schale oder ist sie hohl oder nicht mehr keimfähig? Was etwa Gutes und Ideales hinter dieser wüsten Kolossalmaske verborgen sein mag, sehen unsere Feinde nicht oder verstehen es nicht; sie sehen an uns seit Jahrzehnten nur das Brutale, das Lächerliche, jetzt gar noch das Gemeine. Wenn wir uns auch das Urteil des Auslandes keineswegs zum Maßstab nehmen sollen, ja, wenn wir gerade in der Kunst viel mehr als bisher uns davon eman-

AUGUST GAUL, PINGUIN. BRONZE
MIT ERLAUBNIS VON PAUL CASSIRER, BERLIN

zipieren müssen, so müssen wir selbst erkennen, daß unsere Kunst auf diesem Wege nicht fortgehen darf, daß sie sonst nur immer weiter in den Sumpf gerät. Wir brauchen zur Erneuerung, zum Wiederaufbau, den wir alle ersehnen und an dem wir alle arbeiten möchten, zunächst eine gründliche Einkehr und Umkehr, ganz besonders auch in der Kunst. Wenn wir nicht aus Verzweiflung uns dem Bolschewismus in die Arme werfen wollen, der alle bisherigen Errungenschaften niederwalzt und dann vielleicht den Boden für immer steril zurücklassen wird, dann müssen wir von der alten, jetzt ins wüste ausgearteten Großmannssucht und Phantasterei ablassen, müssen recht klein und bescheiden werden — die Feinde werden ja fortfahren, uns auf diesen Weg zu zwingen! — und so endlich erst einmal zur Besinnung kommen. Wir müssen zu nüchterner, angestrengter Arbeit, zu bescheidensten Ansprüchen zurückkehren, statt wie bisher die großartigsten, meist törichten Pläne weiterzuspinnen, statt von der Gegenwart noch genießen und erhaschen zu wollen, was irgend möglich ist. Wir werden zu einer Beschränkung und Einschränkung gezwungen werden, von der wir heute noch, scheint's, kaum eine Ahnung haben; denn noch werden Kommissionen über Kommissionen neu ernannt, wird die Zahl der Beamten täglich vermehrt, werden ihre Gehälter vervielfacht, sodaß der Befehlenden bald nicht sehr viel weniger sein werden als derer, die — nicht gehorchen. Von Reformen, von völligen Umwälzungen ist ununterbrochen die Rede, zahlreiche Entwürfe werden gemacht, Kommissionen werden ernannt, aber zur Ausführung kommt es nur sehr selten. In der Kunstverwaltung und im Kunstunterrichtswesen am wenigsten; wenn einmal ein Versuch gemacht wird, ist er so radikal und unüberlegt, daß er mißlingen muß. Und doch ist die Kunst ein Wertmesser für die Kultur überhaupt, ja einer der wesentlichsten und untrüglichsten. Nach dem Stande unserer Kunst von heute wird daher, fürchte ich, das Urteil der Geschichte über unsere derzeitige deutsche Kultur, in der der „Dadaismus" in weiten Gebieten nicht nur der Kunst sich breit macht, ein sehr beschämendes sein.

FRIEDRICH WASMANN, RÖMISCHE BAUERN AUF DER HEIMFAHRT. LAVIERTE FEDERZEICHNUNG

DAS ÄNGSTLICHE TALENT

GELEGENTLICH EINER AUSSTELLUNG VON ZEICHNUNGEN FRIEDRICH WASMANNS, MARTIN VON ROHDENS UND ANDERER

VON

KARL SCHEFFLER

In der Dresdner Galerie Arnold war Gelegenheit, viele Zeichnungen von Friedrich Wasmann, Martin von Rohden, Victor Emil Janssen und Hans Beckmann in guter Ordnung und Auswahl zu sehen. Einmal mehr ist mit dieser Ausstellung in der Arnoldschen Galerie der Geist der deutschen Jahrhundertausstellung gepflegt worden; der Betrachter aber wurde angeregt, einigen der Gedanken, die ihn dort schon beschäftigt haben, von neuem nachzuhängen.

Vor allem vor den Zeichnungen Wasmanns, die der Anzahl und dem Werte nach überwiegen. Eine bestimmte Seite des deutschen Talents überhaupt wird deutlicher in der Beschäftigung mit den Zeichnungen dieses 1805 in Hamburg Geborenen, der in Dresden, München und Rom gelernt und in Meran dann eine neue Heimat gefunden hat, der, wie viele andere Maler seiner Zeit, konvertiert hat und der sich darauf so sehr vom Leben zurückzog, daß Bernt Grönvold ihn vor mehr als fünfundzwanzig Jahren aus völliger Vergessenheit, oder vielmehr aus der Unbekanntheit hervorziehen mußte, um das deutsche Volk mit einem seiner begabtesten Söhne bekannt zu machen. Und es vertieft sich das Verständnis für das Problem, wenn man sich zugleich vor Augen hält, was Friedrich Wasmann selbst über sein stilles Leben geschrieben hat.*

* Friedrich Wasmann, ein deutsches Künstlerleben, von ihm selbst geschildert. Herausgegeben von Bernt Grönvold. Im Insel-Verlag zu Leipzig 1915.

FRIEDRICH WASMANN, DIE GATTIN DES KÜNSTLERS. BLEISTIFT

Wir sehen einen sinnlich erregbaren, einen fast leidenschaftlichen Menschen mit einer ausgesprochenen Anlage, durch das Auge zu leben, einen Künstler von natürlichem Freiheitsgefühl und angeborener Unbefangenheit; und wir sehen ihn dann auch sich mit diesen schönen Anlagen wie in Gewissensnöten herumschlagen. In den Zeichnungen spiegelt der stille, aber hartnäckige Kampf

er sich frei hin — und gleich wurde die Form leicht, offen und malerisch reich; dann nahm er sich selbst wieder in Zucht, die Gewissenhaftigkeit überwog — und das drückte sich dann auch im Strich des Bleistifts aus: es zeigte sich als Trockenheit, Mühseligkeit und als Konventionalismus. Das Beste erscheint gewaltsam verdrängt; doch läßt sich Natur nicht ganz verdrängen, sie läßt sich nicht ganz verlügen von einer bläßlichen Lebensethik. So ist denn ein Kampf zu spüren. Wasmanns Kunst schwankt hin und her zwischen Intuition und Handwerksmäßigkeit. Die reinste und heiterste Anlage, klingend und ausdrucksvoll, wenn sie sich gehen läßt, erscheint zu streng beaufsichtigt. Wasmann zwang sich zu pedantischer Kleinbürgerlichkeit, während Genialität ihm zuweilen durch Hirn und Hand zuckte. Von seiner Jugendsinnlichkeit hat er geschrieben: „Damals konnte ich nicht unterscheiden, daß dieses nur ein Blut- und Nervenleben war, und was ich für Religion hielt, mich, anstatt zu Heiligen und zu Gott zu führen, in die Abgründe der sinnlichen Natur führte". Eine solche Denkweise, eine Lebensanschauung im Banne des Sündenbewußtseins mußte schließlich bewirken, daß Wasmann sich mehr für Religion, und für die Kirche als für Kunst interessierte. Auf ihn paßt, was der alte Goethe einmal von Brentano gesagt hat: „Zuletzt warf er sich in die Frömmigkeit. Wie denn überhaupt die von Natur Verschnittenen nachher gern überfromm werden, wenn sie endlich eingesehen haben, daß sie anderswo zu kurz kamen, oder daß es mit dem Leben nicht geht."

Wasmann teilt sein Schicksal mit manchem Zeitgenossen. Er gehört einer mehr feinen und zarten als starken Generation an. Doch war diese Generation, die zugleich mit einer dichterischen Innigkeit so viel Förmliches, Pedantisches und Zaghaftes in der Seele trug, nicht eine Ausnahme; vielmehr taucht der Wasmanntypus in der deutschen Kunst zu allen Zeiten auf. Der deutsche Künstler

FRIEDRICH WASMANN, STUDIENBLATT. KREIDE

sich ab. Versucht man den inneren Zustand dieses Künstlers in einer heute geläufigen Denkform zu beurteilen, so mag man mit dem Psychoanalytiker sagen, es hätten in dem Talent fortgesetzt Empfindungsverdrängungen stattgefunden. Wasmann wirkt mit gewissen Seiten seines Wesens wie eine Romanfigur des dänischen Dichters Pontoppidan, wie einer dieser Helden der Halbheit, die Furcht vor der eigenen sinnlichen Fülle haben, die, um ihre Lebensangst los zu werden, um „fröhlich zu werden" (wie der katholische Priester dem Konvertiten sagte) beherrscht sein wollen, und die darum zur Kirche, oder zur mütterlich regierenden Frau, oder auch zu beidem flüchten. Vulgär ausgedrückt möchte man von Wasmann sagen, er hätte Angst vor der eigenen Kourage gehabt. Zuweilen gab

FRIEDRICH WASMANN, DAMENBILDNIS. WEISS GEHÖHTE KREIDEZEICHNUNG

leidet oft an Empfindungsverdrängungen. Vergleicht man, aus diesem Gesichtspunkt gesehen, den deutschen Künstler dem französischen und englischen, so steht er zwischen beiden ungefähr in der Mitte. Der Franzose ist als Künstler mutig, er wagt jene künstlerische Schamlosigkeit, ohne

sittlich aus, ja er hält ihn in Wahrheit dafür; der deutsche Künstler aber hat Gewissensbisse, wenn er das Natürliche verdrängt — und tut es dann doch. Er möchte zugleich sehr wahr und sehr edel sein. Er ist einmal kühn, und zweifelt dann gleich, ob man auch so kühn sein darf, ob es sittlich sei, es zu sein. Er schwankt zwischen Natur und Konvention unsicher hin und her, er ist problematisch. Und darum ungleich und ängstlich. Er ist ruckweis frei und dann wieder akademisch unfrei. Er will zugleich künstlerisches Gewissen haben und gesellschaftliches Gewissen. Das geht nicht; er müßte sich, wie der Franzose, für jenes, oder wie der Engländer für dieses entscheiden. Auch Wasmann hat sich nicht eindeutig entscheiden können. Er hätte das Zeug gehabt, ein führender Künstler zu sein; doch schreckte ihn die Verantwortung, er floh in die Stille und ersetzte mit seiner „raschen Auffassung der Ähnlichkeit" der Meraner Bevölkerung den Photographen. In seinem Talent lagen mehrere Antriebe. Unter günstigen Umständen und bei anderer Struktur des Willens hätte er eine Rolle

FRIEDRICH WASMANN, HERRENBILDNIS. WEISS GEHÖHTE KREIDEZEICHNUNG

die kein lebendiges Kunstwerk entsteht, er unterdrückt nicht das „Blut- und Nervenleben" und weiß das Hohe an das Tiefe zu knüpfen. Nicht so unbedingt, wie es die alten Meister taten; doch sind die Modernen den Alten in der Kühnheit des Gefühls ja überhaupt unterlegen. Im Gegensatz zum Franzosen verdrängt der Engländer wie mit Bewußtsein alle schöne Sinnlichkeit, er entblößt niemals seine Seele. Das macht seine Kunst gesellschaftlich flau, schadet aber ihm persönlich nicht, weil er zu guten Teilen weiß, was alles er unterdrückt. Wie im Gesellschaftsleben, so heuchelt er auch in der Kunst. Der Deutsche nun verdrängt ebenfalls viel sinnliche Natur; doch tut er es nicht mit der inneren Sicherheit wie der Engländer. Dieser gibt seinen Konventionalismus für

wie Elsheimer spielen können, der mit reizend stiller Gebärde viele in der Zeit liegende Triebe aufnahm; sein Talent hätte dazu Fülle genug gehabt. Vor seinen kleinen Landschaftsbildern hat man von vorweggenommenem Impressionismus gesprochen; das Element, das damit bezeichnet werden soll, ist auch in seinen besten Zeichnungen. In den frühen, malerisch lockeren mehr als in den späten, die in ihrer harten Genauigkeit nicht selten den Zeichenmeister verraten, dem der ungebildete Auftraggeber auf die Finger sieht. Er hat auch zeichnend vieles vorweggenommen — um dann wieder weit ins zeitlich Akademische zurückgeworfen zu werden. Dieses Hin und Her aber ist sein Schicksal. Es ist nicht Zufall, daß er in Meran hängen blieb. Wasmann war kein Kämpfer. Im neun-

FRIEDRICH WASMANN, SCHLAFENDES MÄDCHEN. KREIDE

zehnten Jahrhundert sind aber alle Künstler eigener Prägung Kämpfer gewesen, sie alle haben sich das Recht ihrer Eigenart erobern müssen.

Ähnlich, wenn auch menschlich und künstlerisch weniger eindrucksvoll, liegt der Fall der anderen Zeichner, deren Blätter bei Arnold in Dresden zu sehen waren und die alle mehr oder weniger Entdeckungen Grönvolds sind. Martin von Rohden, der 1778 in Kassel geboren ist, war ein Deutsch-Römer aus freier Wahl. Auch er ist zur katholischen Kirche übergetreten. Still und ohne Ehrgeiz neben Koch und Reinhardt, Schnorr und Cornelius lebend, im Schatten von Poussin und Claude Lorrain zeichnend, hat er einem feinen, spürkräftigen Naturalismus Anteil an seiner stilisierenden Nazarenermanier eingeräumt. In seinen Zeichnungen ist, wie in seinen Bildern, ein Waldmüllerzug. Die meisten Blätter bleiben ziemlich unpersönlich, er kommt in vielen Fällen über den „reinlichen Kontur" Goethes nicht hinaus; doch weiß er dann wieder so geistreich ein Motiv zu erfassen, er weiß vor dem Motiv so lebendig zu komponieren, daß das Schema gesprengt und die Natur hereingelassen wird. Seine meist großformatigen Zeichnungen aus der Campagna, aus der weiteren Umgebung Roms oder aus der Kasseler Gegend, in Bleistift und Kohle, mit der Feder oder dem Tuschpinsel, sind stark prospektartig; doch geht die Fähigkeit, rein eindrucksmäßig ein Ganzes zu sehen, nebenher. Rohden nahm die Farbe seiner Zeit, seiner Umgebung an, er war nichts weniger als ein Neuerer; doch war ein Instinkt in ihm, der ihn in ganz anspruchsloser Weise auch wieder über Zeit und Umgebung hinaustrieb. Hätte

MARTIN VON ROHDEN, HAUSERGRUPPE IN DRESDEN. UM 1800

er unter naiven Talenten gelebt, so würde seine jetzt latent gebliebene Lebendigkeit wahrscheinlich künstlerisch in der liebenswürdigsten Weise frei geworden sein.

Die Sammlung enthält auch einige Zeichnungen von Victor Emil Janssen (1807 in Hamburg geboren, 1845 ebenda gestorben), dem Studiengenossen und Freund Wasmanns, der früh eines peinvollen Todes starb. Nach den Erwartungen, die Janssen mit dem ausgezeichnet gemalten Halbakt in der Jahrhundertausstellung erweckte, sind die Blätter enttäuschend. Janssen hat sehr sicher, gewissenhaft und klar gezeichnet, auch ist in den Linien nicht selten eine feine Melodik; doch fehlt es an Leben und Bewegung. Die Zeichnungen erscheinen zu sehr akademisch gepflegt, zu artig geglättet, als daß sie tieferen Eindruck machen könnten.

Ein dritter Hamburger ist Hans Beckmann, (1809 geboren, 1881 gestorben). Er hat in Braunschweig am Polytechnikum und in der Münchener Akademie studiert und viel in Oberbayern, Schottland und in der Umgebung Hamburgs gezeichnet. Doch ist sein Zeichnen ziemlich schulmäßig geblieben. Eine gewisse professionsmäßige Geschicklichkeit macht es nicht besser. Ursprünglich war auch in Beckmann Natur, man kann mit dem Finger auf die Stellen deuten, wo sie sich äußert; aber er hat ebenfalls seinem Besten mißtraut, und die eigentlich schöpferischen Empfindungen verdrängt.

Alle diese Talente und ringsumher noch viele andere ihrer Genossen sind ängstlich gewesen. Sie haben jene Renaissance des Protestantismus, die getragen wurde von Lessing und Kant, von Goethe, Schiller und allen den anderen ihrer Art, nicht ertragen, sie sind erschrocken gewesen vor den Unbedingtheiten der Geistesfreiheit. Leichtsinnig konnten

MARTIN VON ROHDEN, BAUMSTUDIE. PINSELZEICHNUNG

und wollten diese zarten, aber ernsthaften Menschen nicht leben; und so flüchteten sie ins Formalistische. Es lockte sie mächtig, der Macht des Eindruckes zu folgen und als Zeichner ganz durch das Auge zu leben; doch ahnten sie, daß sie sich dann zu einer Weltanschauung hätten bekennen müssen, von der die Zeit, die Gesellschaft noch nichts wissen wollte. Dazu waren sie zu schüchtern. Sie konnten den gütigen Zuspruch ihrer Umgebung nicht entbehren. Sie empfanden als Künstler zu sehr zivil. Darum mischt sich nun in die Freude über ihre freieren Arbeiten von bleibendem Wert eine Nachsicht, ein Mitleid. Es mischen sich Empfindungen des Bedauerns hinein. Um so mehr, als die Wasmann und Rohden in der deutschen Kunst unsterblich zu sein scheinen.

MARTIN VON ROHDEN, ITALIENISCHE LANDSCHAFT. LAVIERTE FEDERZEICHNUNG

HENRY THODE †

Im Alter von vierundsechzig Jahren ist Professor Henry Thode gestorben, dem der Ausbruch des italienischen Krieges sein Heim am Gardasee genommen hatte und der seitdem unstet wanderte. Thode war vor zwanzig Jahren der populärste Kunsthistoriker in Deutschland, als ein Redner von ganz großem Stile und von einer geradezu faszinierenden Wirkung. Ein Vortrag von ihm, etwa über die Kultur der Renaissance, oder über Michelangelo, bedeutete auch jenseits seines meist sehr geistvollen Inhalts immer eine rhetorische Leistung seltenster Art. Durch seine Verbindung mit dem Hause Wahnfried, durch „Richard Wagner und das Gesamtkunstwerk", durch seine Teilnahme am Werdandi-Bunde und durch manche andere Dinge ward er in späteren Jahren ein wenig zum Totengräber des eigenen Ruhmes. Darüber vergaß man dann seine bedeutenden wissenschaftlichen Leistungen. Sein Buch über die Nürnberger Malerschule hat ebenso bleibenden kunsthistorischen Wert wie sein weiter ausholendes Buch über „Franz von Assisi und die Anfänge der Renaissance". Noch wichtiger scheinen uns seine zuerst im Repertorium für Kunstwissenschaft erschienenen Arbeiten über Tintoretto, den Meister, den er aus der Sphäre grimmigster Verkennung wieder hineingestellt hat in die Reihe der Großen.

Zur Kunst seiner Gegenwart hatte Thode kein sehr intimes Verhältnis. Nur für Hans Thoma hat er sich sehr interessiert und ist zum eigentlichen Herold der in den neunziger Jahren noch fast unbekannten Thomaschen Kunst geworden, durch Wandervorträge, Aufsätze und durch Herausgabe des Thomaschen Gesamtœuvres. Diese Tätigkeit ist Hans Thoma nicht immer gut bekommen. Seine enge Berührung mit der Welt Richard Wagners hat Dinge gezeitigt, über denen er sein besseres malerisches Teil fast verloren hätte.

Großen Einfluß hatte Thode als Universitätslehrer in seiner Heidelberger Professur. Fast eine ganze Generation junger Kunsthistoriker ist durch seinen Hörsaal und sein Seminar gegangen, mit verschiedenem, ja mit wechselndem Erfolg. Für Anfänger nicht ganz ungefährlich, boten seine Vorlesungen für reifere Menschen wenigstens auf dem Gebiete des Kulturhistorischen oft fruchtbare Anregung. Zum Museumsleiter, der er ein paar Jahre am Staedel war, eignete er sich nicht so recht. Das Rednerpult war seine Stelle.

Viele seiner Schüler und Freunde werden der geistvollen und liebenswürdigen Persönlichkeit des Dahingegangenen ein freundliches Andenken bewahren. E. Waldmann.

HANS BECKMANN, HOLZFÄLLER IM WALDE. LAVIERTE FEDERZEICHNUNG

KUNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

Weder die Herbstausstellung der Berliner Sezession noch die Juryfreie Kunstschau haben genug Fülle, um besondere Berichte zu rechtfertigen. Auch grundsätzlich ist über beide Veranstaltungen nichts mehr zu sagen. Die Berliner Sezession gibt ihren Mitgliedern und einigen geladenen Gästen Gelegenheit, neue Arbeiten zu zeigen und zu verkaufen; und die Juryfreie Kunstschau bietet dieselbe Gelegenheit jedem, der sich mit einem Bild oder einer Plastik an die Öffentlichkeit traut.

Am Kurfürstendamm findet man das bekannte Niveau. Manches ist tüchtig, vieles ist nichtssagend, und die heftigen Bemühungen um Originalität mischen sich zu einem ziemlich trüben Einerlei. Persönlichkeiten treten nicht hervor, wenn man von Corinth absieht, der mit neuen Arbeiten hier ebenso reich, wenn auch nicht ebenso glücklich vertreten ist, wie in der Ausstellung der Akademie mit alten Bildern. In der Erinnerung bleibt von ihm eine schöne Landschaft.

Die Juryfreie Kunstschau hat die Ausstellungshallen am Lehrter Bahnhof benutzt, um die Menge eingesandter Bilder und Plastiken unterzubringen. Der Aufenthalt in den unheizbaren Räumen, deren Steinfußböden und Glasdächer eisige Kälte ausströmen, ist unbehaglich und darum der Kauflust wohl nicht günstig, trotzdem sich der Leiter, der vortreffliche Herman Sandkuhl, große Mühe gegeben hat. Durch Gruppierung und geschickte Verteilung der Bilder ist juriert worden, und das Niveau ist merklich höher als in früheren Jahren. Die Ausstellung hält durchaus, was die verständige Denkschrift verspricht, sie ist so gut, wie sie unter den gegebenen Umständen sein kann. Sieht man freilich zu, welche Arbeiten als die besten auffallen, so begegnet man lauter bekannten Namen — zum Teil denselben, wie in der Ausstellung der Berliner Sezession. Das Gesetz der Relativität macht es, daß einem Arbeiten, die in den jurierten Ausstellungen zu den Werken mittlerer Qualität gehören, im Milieu der Juryfreien besser und reifer erscheinen; das ist natürlich eine optische Täuschung. Neue Talente treten nicht hervor. Doch das erwartet man auch nicht.

In der Masse fällt der Hamburger W. Davidson mit einigen altmeisterlich zurechtgemachten, daumierartigen Bildern als Begabung auf; man verweilt angeregt vor den Arbeiten Richard Colins, hauptsächlich vor seinem Damenbildnis; Erich Büttner bringt sein vielseitiges Können und seine ungemein einfühlungsfähige Geschicklichkeit aufs beste auch hier zur Geltung; Martin Brandenburg, dessen Gedächtnis eine Wand gewidmet ist, erinnert mit seinen Arbeiten an Zeiten, die weit zurückzuliegen scheinen; Friedrich Feigel ist mit zehn Arbeiten vertreten, von denen einige Eindruck zu machen wissen; R. L. Leonhard macht sich mit geistreichen und technisch pikanten Zeichnungen angenehm bemerkbar; Erich Lüdke wirkt nachdrücklich mit hodlerartig scharf gesehenen Bildnissen; Lene Schneider-Kainer stellt sich auch hier wieder vor als ein starkes Frauentalent mit Geschmack und Kultur; vor allem aber überrascht Auguste von Zitzewitz mit ihrer Kollektivausstellung. Man erinnert sich nicht, jemals so gute Bilder von ihr gesehen zu haben, um so weniger, als in diesen Arbeiten die sonst ärgerliche Absichtlichkeit einer sinnlichen Unbefangenheit gewichen ist. Ein Bild wie das Baby im Kinderwagen bleibt im Gedächtnis.

Unter den Wandmalereien fällt Georg Rössners Arbeit wieder durch guten Geschmack auf. Er ist nicht ein Freskotalent, aber er könnte ein vortrefflicher praktischer Dekorationenmaler sein. Wilhelm Schmid dagegen vermag mit seinen unglaubhaften Primitivitäten in keiner Weise zu interessieren; er reckt sich künstlich zu einer Bedeutung aus, die er nicht hat.

VIKTOR E. JANSSEN, GEWANDFIGUR
BLEISTIFT

Diese Anmerkungen umfassen nicht alles Bessere der Ausstellung; man findet vielmehr im einzelnen noch manches begabte Werk. Es soll nur gesagt werden: täte man die besseren Arbeiten in einen Saal zusammen, so käme ungefähr wieder das Niveau einer Ausstellung der Berliner Sezession heraus — einer Sezessions-Ausstellung ohne Corinth. Damit ist aber auch gesagt, daß sich die Grenzen zwischen den jurierten und den juryfreien Ausstellungen verwischen. Die Freie Sezession steht scheinbar vor der Auflösung, die Berliner Sezession ist auch nicht mehr notwendig; es bleibt die Ausstellung der Akademie und die reine Verkaufsausstellung, zu der jeder Künstler Zutritt hat. Und das ist das Ende vom heroischen Lied.

K. Sch.

PRAG

Kaum haben drei Gedächtnis-Ausstellungen, dem 100. Geburtstag Josef Mánes zu Ehren dessen Oeuvre vereinigend, ihre Pforten geschlossen, treten zwei neue Veranstaltungen auf den Plan, gleichsam den Beweis eines kontinuierlichen Prager Kunstlebens zu führen. Die eine die Herbstschau offizieller Kunst der jüngeren Tschechen, die, in ihrer Zusammensetzung die landläufige Sezession, hier unter dem Namen „Verein bildender Künstler Mánes" auftreten, die andere eine Sonderausstellung der Gemälde des jungen Deutschböhmen Egon Adler; die erste ein Sammelplatz gleicher Bestrebungen verschiedener Künstler, die zweite der heterogenen nur eines Einzelnen. Beiden kann man leider nur wenig Gutes nachsagen.

Und doch hätten die Mánesleute bei strengerer Jury und weniger Engherzigkeit — die Gruppe der Jüngsten scheint ausgeschlossen — vermöge der Talente in ihrer Vereinigung eine wirklich gute Ausstellung vorführen können. So stört schon den Eintretenden die geradezu lächerliche Dekorierung der Räume durch Pavel Janák, dessen breite, die Räume umsäumende Zierleisten in ihrer roten Farbe wie vergröberter, billiger Jahrmarktsschmuck wirken. Die Disposition der Räume, für die der gleiche Architekt verantwortlich zeichnet, ist ebenso unglücklich: der Plastik ist ein zu weiter Rahmen eingeräumt, so daß sich die Gemälde im engsten Nebeneinander drängen. Diesen nun ist eins gemeinsam: der Mangel jeglicher nationaler Eigenart; europäisch bis in den letzten Pinselstrich, glauben die Maler den Mangel durch Wahl nationaler Themen beheben zu können, auf diese Weise die Ausstellung zu einem nationalistischen Lesebuch gestaltend. Durchgehend fehlt das Porträt. Nationale Allegorien wechseln mit nationalbeziehungsreichen Landschaften — das Breitformat gibt der Ausstellung Gepräge. Unter den rund hundert ausgestellten Gemälden ist nur eins, das ernstere Betrachtung und eingehendere Beschäftigung verdient: Zrzavýs „Melancholie", eine bei Kerzenlicht einsam im Zimmer sitzende Frau darstellend. Inhaltlich eindeutig bestimmt, zeugt das Bild von großem formalen Können; der koloristische Ausdruck ist zwingend gerade durch die sparsame Verwendung der Farbe vom Tiefrot über Braun, Gelb zum grünlichen Weiß. Die Strenge der Zeichnung verleiht dem Bilde in noch ver-

stärkterem Maße ernsten Charakter. — Etwas besser als mit der Malerei ist es mit der Plastik bestellt. Eine Kollektion von Werken Myslbeks zeigt den tschechischen Altmeister im Können weit über die Modernen hinausragend. Seine Skulptur des „Hl. Procopius“, unpathetisch und würdig, in ihrer Schlichtheit monumental, gehört zu des Meisters besten Werken. Neben ihm wirkt Štursa als virtuoser Rodin-Epigone phrasenhaft, der nur durch seinen „Leierspieler“ an eine bessere Vergangenheit gemahnt. Von den jüngeren Bildhauern ist Horejc bemerkenswert; sein barockes Empfinden läßt ihn, dessen Werke fast deutsch anmuten, an die Tradition der Braun und Brokoff anknüpfen, deren Formen er durch Klassik sänftigt. Witzig-erheiternd wirken Gutfreunds farbig-plastische Kubismen. — Ein ganz trauriges Bild bietet auf dieser Ausstellung die junge tschechische Architektur. Gočár und Janák, einst die Hoffnung auf eine bessere architektonische Zukunft Prags, gefallen sich in derbbäurischer Renaissancelerei, durch barbarische Farben deren architekturfremde Formen noch unterstreichend. (Leider bleibt dies nicht Papier- und Reißbrett-Architektur: jüngst durfte Janák ungestraft eine der reizendsten Rokokofassaden in diesem Sinne umgestalten, ohne daß von irgendwelcher Seite Einspruch gegen die Denkmalschändung erhoben wurde!) — Im Ganzen bietet die Mánes-Ausstellung den unerfreulichen Anblick satter Selbstzufriedenheit und Selbstgenügsamkeit, für ein aufstrebendes Volk ein trauriges Zeichen.

Wollen die Mánesleute sichtlich zivilisiert und ruhig, fast reaktionär erscheinen, gebärdet sich Egon Adler als Salonrevolutionär. Alles, was die moderne Malerei Europas innerhalb der letzten zehn Jahre hervorgebracht, verwendet Adler ebenso skrupellos wie geschickt, fast virtuos in seinen Bildern, die so eine Entwicklungsgeschichte der „-ismen“ im kleinen darstellen. Von Gauguin bis Picasso und Léger, von Kokoschka und Pechstein bis Dada ist alles vertreten; allerdings: im Geschmack äußerst kultiviert, streift der Maler nur selten — etwa in den Kinderbildern — die Grenze des Kitsches. Dabei ist sein artistisches Können groß, so daß man nur bedauern kann, wie wenig Eigenart Adler hat.

Sonst ist das Prager Kunstleben nicht sonderlich aufregend. Die lange vernachlässigte Rudolphinum-Galerie wird nun endlich durch ihren neuen Direktor Dr. Kramář einer Neuordnung unterzogen; die Moderne Galerie bleibt, so lange man sie nicht einer gleichen Kur unterwirft, besser geschlossen! Kreitner.

FRIEDRICH WASMANN, BILDNISSTUDIEN. BLEISTIFT

DEUTSCHE SKULPTUREN

Bei Paul Cassirer sah man eine Ausstellung von mehreren hundert Photographien großen Formats nach deutschen Skulpturen von 1460—1530. Die Aufnahmen, fast alle in starker Vergrößerung, sind ungleich in ihrem Wert, die Auswahl der Gegenstände von Zufälligkeiten abhängig, aber charaktervoll in dem Ausschluß alles Mittelmäßigen. So vermittelt die Bilderschau gerade in ihrer Beschränkung, ihrer fragmentarischen Art einen erstaunlichen Eindruck von der Größe, der Einheitlichkeit und Eigenart der süddeutschen Bildnerei in jener mit Talenten am reichsten gesegneten Epoche. Sie isoliert den Einzeleindruck, zieht ihn aus der Dunkelheit des Kirchenraumes, aus der Überwucherung durch die Nachbargestalten, der Entstellung durch moderne farbige Restaurationen hervor, rückt Fernes nebeneinander zum Vergleich, und gibt so auch dem Kenner manche Überraschung, manchen Genuß, den das Original ihm verhüllte. Sie weist einen Weg, wie wir die Schätze unserer Kirchen und Museen einem weiteren Kreis als bisher erschließen können, sie wirbt für die liebevollere Betrachtung der Originale.

Einer Revision unseres Gesamturteils über die deutschen Meister bedarf es heute nicht mehr: die Zeit, wo wir einseitig auf italienische Skulptur eingestellt waren, ist vorüber. Sie war es schon vor dem Krieg. Aber die

PAPST GREGOR. AUS DER PRADELLA DES HEILBRONNER HOCHALTARS
AUSSTELLUNG VON PHOTOGRAPHIEN NACH DEUTSCHEN SKULPTUREN BEI PAUL CASSIRER, BERLIN

Kenntnis der deutschen Meisterwerke ist noch viel zu wenig verbreitet, der Sinn für das Bedeutsame noch getrübt durch die Menge handwerklicher Stücke, die sich erhalten haben. In dieser Richtung kann man den Photographien nur die nachhaltigste Wirkung wünschen. Man hat oft genug beklagt, daß wir keine zusammenfassende Geschichte der deutschen Plastik besitzen, die unserem heutigen Wissen um die Dinge eine literarische Form gibt. Vielleicht ist es besser, wenn in Ausstellungen wie dieser erst die Werke selbst sich noch einen breiteren Boden im Publikum bereiten: sie wirken gerade darum so frisch, so überraschend, weil ihnen mit geläufigen Formeln, mit fest geprägten Urteilen nicht beizukommen ist.

Der Nassauische Kunstverein in Wiesbaden, der unter der Führung W. von Grolmans die Bildersammlung zusammengebracht hat, stellt — das ist ein besonderes Verdienst — altberühmte Meister neben solche, denen erst die Wissenschaft der letzten Jahre ihre Geltung zurückerobert hat. Nicolaus Gerhaert, der Isenheimer Altarmeister, Simon Lainberger, Hans Backoffen und Hans Seyfer von Heilbronn erscheinen zusammen mit Riemenschneider und mit dem Nürnberger Dreigestirn der Stoß, Kraft und Vischer. Man sieht den Kreis der Klassiker erweitert durch ebenbürtige Persönlichkeiten, deren künstlerische Physiognomie in den Photographien ohne weiteres faßbar erscheint; man sieht die alten Klassiker in neuem Licht; ihre Eigenart strahlt aus beinah ungekannten Werken, wie dem Krakauer Marienaltar, dem Riesenwerk des jungen Veit Stoß, den Reliefs des Sebaldusgrabs von Peter Vischer, die am Original kaum zu sehen sind. Man sieht ein paar heute noch anonyme Werke — hier wäre erheblich mehr an Überraschungen zu bringen gewesen —, wie den Ölberg aus Rothenburg, oder die Madonna um 1500 aus dem Mainzer Dom, von denen man sich wundert, daß sie so lang unbeachtet bleiben konnten, daß die billigen Kunstbücher, die doch vor dem Krieg mit Abbildungen nicht gegeizt haben, den Weg zur Popularisierung dieser gar nicht so sehr vergrabenen Schätze nicht finden konnten.

Auch wer unter diesen Skulpturen nur Bekanntes grüßt, wird sich eingestehen, daß das gute Lichtbild ihm Neues, Beglückendes von den Originalen zeigt. Riemenschneiders Frauengestalten — wer hat sie je so nebeneinander genießen können? Wer hat die Dorothea der Würzburger Marienkapelle, die hoch am Chorpfeiler steht, in ihrer stolzen Anmut so gekannt? Der Kopf des heiligen Kilian aus Bibra, mit seinen Rissen und der abgeblätterten Farbe, — ist er nicht von einer Größe der Form, daß man allen Restauratoren zurufen möchte: Hände weg von unseren Holzskulpturen! Sie verdienen dieselbe Achtung, wie sie jeder antike Torso längst genießt!

Man hat Riemenschneider, der seine populäre Schätzung nie eingebüßt hat, vielleicht in Fachkreisen eine Zeitlang unterschätzt, als man auf die Werke aus Oberbayern und vom Oberrhein mehr aufmerksam wurde. Seine Schwächen kommen auch hier deutlich zutage. Er ist kein Gestalter des kraftvollen Menschenkörpers. Aber welche Zartheit der Beseelung von Holz und Stein bis in die letzte Gewandfalte, welche feinsten Abschattungen in den Köpfen der Madonnen, welche Tiefe der Empfindung! Es ist eine Melodie, gewiß. Aber solang der Meister sie spielt, wird man nicht müde, ihr zu lauschen.

Das Herauslösen der Einzelheiten bedeutet noch mehr für die herbere Kunst des Veit Stoß, bei dem – wenigstens für den heutigen Anblick – die ergreifendsten menschlich tiefsten Züge in altertümlicher Weise in ein Liniengestrüpp eingebettet, von der Fülle der Erscheinungen rechts und

RIEMENSCHNEIDER, MADONNA. FRANKFURT A. M.

AUSSTELLUNG VON PHOTOGRAPHIEN NACH DEUTSCHEN SKULPTUREN BEI PAUL CASSIRER, BERLIN

links bedrängt erscheinen. Auch das Seelische selbst ringt sich hervor aus zerarbeiteten Handwerkergesichtern (wie bürgerlich, wie nürnbergisch jener König Casimir auf der herrlichen Krakauer Grabplatte!). Aber beides, Figur und ornamental behandeltes Gewand, gehen zusammen zu einem Eindruck von so eigentümlicher Stärke und Nachhaltigkeit, daß man alle Urteile über die „Gewaltsamkeit" und die „Manier" dieses großen Künstlers gerne hinter sich läßt. Kein Zweifel, die besten Einzelstatuen und Reliefs des Krakauer Marienaltars hätten, in alle Winde zerstreut, den Meister schneller und sicherer berühmt gemacht, als der immer etwas problematische Ruhm des Gesamtwerks, das mehr Verwirrung als Vertiefung ausstrahlt.

Der photographisch am besten weggekommene Meister des Heilbronner Hochaltars der Kilianskirche wird in Berlin vielen neu sein; im Frankenland war er immer weithin berühmt; und es war nur ein Ausdruck der höchsten Schätzung, wenn eine Zeit, die noch nicht genauer sah, den Altar dem Riemenschneider gab. Es ist ein Genuß, an Hand der großen Aufnahmen jetzt die beiden recht entfernten Persönlichkeiten zu vergleichen. Hans Seyfer ist der seelisch weit zurückhaltendere; aber er hat einen Reichtum individueller Charakteristik und eine Noblesse und Klarheit der Gestaltung, die ihn unter den deutschen Renaissancemeistern mit an die erste Stelle rücken. Backoffens Kunst, die nach anderer Richtung von Riemenschneider abführt,

auf das Pathos der „barocken“ Gotik hin, die herrlichen Gestalten vom Isenheimer Altar (die geistvollsten Köpfe der zeitgenössischen Plastik), eine Reihe edler Grabfiguren vom Rhein ziehen am Auge vorüber — es ist nicht möglich, dabei zu verweilen. Von Adam Kraft wird man die Größe der Spätwerke, die bewegten Kompositionen des Sakramentshauses in sich aufnehmen, bei den Bronzen der Vischerwerkstatt — trotz aller Anerkennung, daß sie sichtbar gemacht werden — doch auch die Grenzen der photographischen Kunst lebhaft empfinden. — Man wünscht sich mehr solche Ausstellungen, vielleicht noch ein wenig kleiner, noch gesiebter in der Auswahl, jede mit einem klar umschriebenen Thema. Man gebe so, wie das hier geschah, die Bilder mit einer ganz schlichten Inhaltsangabe, ohne Lob und Tadel, ohne Kommentar, man gebe viel Einzelheiten. Hier liegt die Stärke der Photographie, hier auch — nicht selten — die der Künstler. Eine solche, wohl vorbereitete Abbildersammlung könnte später wohl auch einmal ins Ausland wandern — der deutschen Kunst zu Ehren.

Th. Demmler.

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Sammler und ihresgleichen von Emil Waldmann. Mit 52 Abbildungen. Berlin, Bruno Cassirer Verlag, 1920.

Kleinplastik der Ägypter von Hedwig Fechheimer. Mit 158 Abbildungen. Berlin, Bruno Cassirer Verlag, 1921.

Deutsche Zeichner von Oscar Hagen. Mit 110 Abbildungen. R. Piper & Co. Verlag, München 1921.

Jean Paul, die wunderbare Gesellschaft in der Neujahrsnacht. Mit 27 Federzeichnungen von Alfred Kubin. R. Piper & Co. Verlag, München 1921.

Julius Meier-Graefe: Courbet. Mit 114 Abbildungen. R Piper & Co. Verlag, München 1921.

Herkules Segers von Kurt Pfister. Mit 32 Lichtdrucktafeln. München 1921, R. Piper & Co.

Hans von Marées, Briefe. Mit 24 Lichtdrucktafeln. R. Piper & Co., München 1920.

Grundlegung der Allgemeinen Kunstwissenschaft von Emil Utitz. 2 Bde. mit 12 Bildtafeln. Verlag von Ferdinand Enke, Stuttgart 1920.

Max Liebermanns graphische Kunst. Herausgegeben von Max J. Friedländer. Mit 98 Abb. 1920, Verlag Ernst Arnold, Dresden.

Zeichnungen von Adolf Menzel. Herausgegeben von Hans Wolff. Mit 100 Abb. 1920, Verlag Ernst Arnold, Dresden.

Deutsche Meister. Herausgegeben von Karl Scheffler und Curt Glaser. I. Band: Lukas Cranach von Curt Glaser. Mit 117 Abb. Im Insel-Verlag, Leipzig.

Die neue Kunst von O. Grautoff. Verlag Karl Siegismund, Berlin 1921.

Die Symbolik im Menschwerdungsbild des Isenheimer Altars von Jos. Bernhart. Im Patmosverlag, München 1921.

Meißner Porzellan von Willy Doenges. 27 Taf. und 269 Abb. Dresden, Verlag Wolfgang Jess.

Jakob Burckhardt, Persönlichkeit und Jugendjahre von Otto Markwart. Benno Schwabe & Co. Verlag, Basel 1920.

Piero della Francesca von Hans Graber. Benno Schwabe & Co. Verlag, Basel.

H. Windisch, Palmström, Steinzeichnungen zu Christian Morgenstern. Joh. Lohse Verlag, Leipzig.

Anton Schenritzel, Radierungen. Eingeleitet von Hans W. Singer. August Scherl, Kunstverlag, Berlin.

Der deutsche Januskopf von Karl Scheffler. Berlin, Bruno Cassirer Verlag.

Das trunkene Lied, 20 Originallithographien von Ludw. Lutz Ehrenberger. Verlag M. Proskauer, Berlin.

W. Waetzoldt, Gedanken zur Kunstschulreform. 1921, Verlag Quelle und Meyer, Leipzig.

Die Welt um Rembrandt von Walter H. Dammann. Verlag Quelle und Meyer, Leipzig, 1920.

G. J. von Allesch, Wege zur Kunstbetrachtung. 1921, im Sibyllen-Verlag, Dresden.

Gustav Flaubert, Der Büchernarr. Mit Lithographien v. Alfred Kubin. Paul Staegemann Verlag, Hannover.

Deutsche Graphiker der Gegenwart von Kurt Pfister. Verlag von Klinkhardt und Biermann, Leipzig.

Knochen und Muskeln des Menschen. Anatomische Studien von M. Auerbach und G. Crecelius. Heidelberg, Verlag Willy Ehring.

Rembrandts Radierungen von Richard Hamann. 3. Auflage. Mit 139 Abbildungen. Bruno Cassirer, Berlin.

Chinesische Schattenschnitte. Ein Bilderbuch von Bernd Melchers, 1921. Hugo Bruckmann Verlag, München.

Alfred Kubin, Kritiker. 18 Blätter Originallithographien. München, Georg Müller Verlag.

Frank Wedekind, Herakles. Mit 20 Steinzeichnungen von Edwin Scharff. 1920. Georg Müller Verlag, München.

Federzeichnen von Gründling-Warning. Strelitz i. M., Verlag Max Hittenkofer.

Erinnerungen an Böcklin. Herausgegeben von Bernh. Wyß, Basel, Im Rhein-Verlag.

A. Schmarsow. Kompositionsgesetze in der Kunst des Mittelalters. II, 1920. Verlag Kurt Schroeder, Bonn-Leipzig.

Das Raumproblem in der Altchristlichen Malerei von Hans Berstl. Mit 35 Abbildungen. Kurt Schroeder Verlag, Bonn-Leipzig.

Max J. Friedländer, Die Radierung. Mit 18 Abbildungen. Bei Bruno Cassirer, Berlin 1921.

NEUNZEHNTER JAHRGANG, VIERTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 16. DEZEMBER AUSGABE AM 1. JANUAR NEUNZEHNHUNDERTEINUNDZWANZIG. REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN.
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G. M. B. H., LEIPZIG

DER INDISCHE PATRIARCH ASANGHA

HOLZ

UNKEI, JAPAN, 1208. KÔFUKUJI, NARA

Kunst und Künstler

GLOSSEN

VON

KARL SCHEFFLER

FÜHRUNGEN

Im ersten Bildersaal des Museums versammeln sich die Teilnehmer. Sonntags sind es meistens Arbeiter und Angestellte, wochentags überwiegen die Frauen und jungen Mädchen. Zur bestimmten Zeit kommt dann der „Herr Doktor“ und die Führung beginnt. Der Augur treibt seine Herde zuerst vor ein Bild von Renoir, erklärt, das sei ganz nett und talentvoll gemacht, letzten Endes sei diese Art Malerei aber nur die Wiedergabe eines zufälligen Naturausschnitts und einer einmaligen Stimmung. Dann wird der Schwarm vor ein Bild von Kirchner geführt. Das sei schon besser, schon richtiger. Die Natur sei mehr übersetzt, es sei weniger Auge und mehr Seele in dieser Kunst, es sei nicht das Einmalige gemalt, sondern das Erlebnis des Bleibenden. Den Gipfel künstlerischen Vermögens aber hätte Christian Rohlfs erstiegen, erklärt, nun allmählich warm geworden, der Kunstdoktor vor einem Blumenstilleben. Er erst sei der reine Expressionist, er sehe die Dinge kosmisch, eine heilige Mystik brüte über den Gegenständen — und so weiter.

Morgen kommt ein anderer Erklärer, ein anderer Führer und sagt ungefähr das Gegenteil. Und das geht jeden Wochentag, den Gott werden läßt. Das Publikum weiß bald nicht mehr, wo es vor lauter Kunstbildung bleiben soll; die Forderung: die Kunst dem ganzen Volke! wird Wirklichkeit, die Bilder der philosophierenden Stilisten werden mehr angesehen als einst die Unterhaltungsmalereien zur Zeit Antons von Werner. Wir haben — endlich — ein Kunstleben! —

In den Museen alter Kunst mag der überhandnehmende Unfug der Führungen noch hingehen. Wer dort führen will, muß etwas wissen und kann darum wenigstens Wissen mitteilen. Und vor alten Meisterwerken ist kaum ein Unglück anzurichten. Frevelhaft aber wird dieser Volksaufklärungsbetrieb in den Museen neuerer und neuester Kunst. Dort wird er in vielen Fällen zum Schwindel, weil nur

mit subjektiven Werturteilen und mit daraus fließenden künstlichen Theorien operiert wird. Es wird nie gesagt, daß es sich um höchst persönliche Meinungen handelt, die die Zeit allein bestätigen oder ad absurdum führen kann; vielmehr verleiht die Atmosphäre des Museums den Urteilen Gewichtigkeit, die Flagge deckt die Ladung. Der größte Blödsinn wird als Doktorenweisheit gläubig aufgenommen.

Es würde nur wenig erreicht werden, auch wenn die Urteile richtig, die Führer klug und die Beispiele immer gut wären. Denn mit der ganzen Kunsterziehung ist es nicht weit her. Je mehr zum ästhetisehen Empfinden gewaltsam erzogen wird, um so mehr geht das natürliche Kunstgefühl in die Brüche. Es gibt nur ein Mittel, um das Kunstgefühl lebendig fortzupflanzen: indem man Kinder mit kräftigem Lebensgefühl in die Welt setzt. Für sie braucht man dann nur wenig noch zu tun. Man zeigt ihnen schöne Kunstwerke und läßt sie zuhören, wenn kluge Leute darüber debattieren. Mehr ist nicht nötig.

Was soll nun aber erst dabei herauskommen, wenn theoretisch verbildete Narren in Massen ihre jämmerlichen Urteile an geweihter Stätte zum Besten geben dürfen! Diese Kunstschwätzerei ist ein Zeichen mehr, daß wir an einem Ende angelangt sind; in dem Maße, wie sich das Publikum begierig zu diesen modischen Führungen hinzudrängt, beweist es, daß es vom Verkehr mit Kunstwerken nichts weiß, daß ihm das Notwendigste fehlt: das Bedürfnis, sich verschwiegen mit dem Künstler und seinem Werk zu unterhalten.

UNSITTLICHE KUNST

Die „Sachverständigen" werden wieder lebhaft in Anspruch genommen. Von Zensur, Staatsanwalt und Verteidiger. Sie sollen sagen, ob eine Graphik, eine Illustrationenfolge, ein Nacktanz unsittlich sei, oder ob ein Interesse der Kunst vorläge. Dieses „oder" ist hervorragend.

Der „Sachverständige" spricht: wenn eine Zeichnung, eine graphische Darstellung mit Talent gemacht ist, wenn eine Tänzerin wirklich Begabung hat, so kann von Unsittlichkeit ein für alle Mal nicht die Rede sein. Denn das Talent erhebt alles, ja alles in eine Sphäre, wo es den moralischen Begriff überhaupt nicht gibt. Was das Talent tut, weil es so tun muß, weil es Lust daran hat, das ist schon darum nicht unsittlich. Anders verhält es sich, wenn ein Verlag etwa — wie es heute des Landes so der Brauch ist — teure Publikationen macht, nur um den Sexualwillen zu kitzeln und dazu das Künstlerische als Vorwand benutzt. Das ist eine Gemeinheit. Stellt sich das Talent in den Dienst dieser gemeinen Absicht, so wird es in dem Maße talentlos, wie es sich der Absicht unterwirft. Ob ein Parvenu vom Bildnismaler äußerste Genauigkeit im banal Gegenständlichen verlangt, oder ob ein smarter Verleger Betonung des Erotischen verlangt, kommt auf eins heraus: beides macht das Talent unfrei und verführt zum Unkünstlerischen oder doch zum weniger Künstlerischen. Das Talent hat das Recht, alles zu sagen und sich auszudrücken wie es will, denn ihm ist alles Natur. Die Absicht, erotische Empfindungen zu Zwecken des Geschäfts oder des Amusements zu erregen, aber hat nicht das Recht, sich der Kunst, des Talents zu bedienen. Sie ist infam, wenn sie es tut und das Edle als Schirm benutzt, um ihre materiellen Begierden zu verbergen.

Eine zweite Frage, die davon ganz getrennt zu beantworten ist, lautet: soll die Darstellung des Erotischen unterdrückt werden? ist das Erotische unsittlich? oder: wann wird es unsittlich und für das soziale Leben gefährlich? Diese Frage mögen Politiker beantworten; denn es ist wesentlich eine politische Frage. Ich empfinde das Erotische nicht als unsittlich. Unsittlich erscheint mir nur die Verlogenheit, womit es im öffentlichen und privaten Leben umgeben wird; und mir scheint, es würde etwas wie ein goldenes Zeitalter dämmern, wenn diese giftige Verlogenheit einer heiteren Natürlichkeit Platz machte. Aber vielleicht empfinde ich die Dinge zu wenig moralpolitisch. Wie lautet doch die Grundregel, die Lenaus Mephisto dem fragenden Faust gibt?

„Verkümmert stets, doch nie zu scharf,
Dem Volk den sinnlichen Bedarf."

DER DICHTER LI PO (705—762)
TUSCHE AUF PAPIER
CHINA, ERSTE HÄLFTE DES 13. JAHRHUNDERTS

STIER
LEICHTE FARBEN AUF PAPIER
SANETADA, JAPAN, 1314—15. TOKIO

DIE KUNST OSTASIENS

VON

OTTO KÜMMEL

Die Kunst Ostasiens ist die jüngste geistige Eroberung Europas. Noch vor fünfundzwanzig Jahren wußte man von ihr so wenig, daß einer der bedeutendsten Pariser Sammler von „Chinoiserieen“, wie man sie bezeichnend nannte, ungestraft einem seiner zahlreichen Aufsätze den Titel geben konnte „L'art japonais avant Hok'sai“ — ins Deutsche übersetzt etwa „die deutsche Kunst vor Oberländer“, wenn die Zusammenstellung dem deutschen Künstler nicht Unrecht täte. Dieser Unkenntnis ostasiatischer Kunst entsprach eine ebenso erstaunliche Überschätzung des eigenen Besitzes an ostasiatischen Kunstwerken. Immer und immer wieder wurde versichert, daß Ostasien, unter dem damals vor allem Japan verstanden wurde, sich im ersten Taumel der Europäisierung wahllos seiner alten Kunstschätze entledigt habe — natürlich zugunsten der unvergleichlichen europäischen und amerikanischen Sammlungen.

Inzwischen sind wir wissender und bescheidener geworden. Zuerst zeigte 1900 die Ausstellung der japanischen Regierung im Pavillon des

Trocadéro denen, die überhaupt sehen wollten, überaus erstaunliche Dinge, die keiner bisher in europäischen Sammlungen erblickt hatte. Es war nur folgerecht, daß man diese in Japan bewahrten Schätze — da Japan eben keine Schätze mehr bewahren sollte — zunächst einmal für Fälschungen erklärte. Als dann aber eine ganze Reihe prachtvoller japanischer Veröffentlichungen merkwürdig ähnliche Dinge zeigte, und einige Europäer ostasiatische Sammlungen in deren Heimat sehen durften, war diese fromme Täuschung nicht mehr aufrecht zu erhalten. Wir kennen auch heute nur wenige und enge Bezirke ostasiatischer Kunst, aber wir könnten wenigstens einige ihrer höchsten Schöpfungen kennen. Noch zehn Jahre nach der Offenbarung des Trocadéro lehrte freilich die schöne Ausstellung der japanischen Regierung in der Japanese-British Exhibition die Londoner Kenner ostasiatischer Kunst nichts als eine höhere Achtung vor den Schätzen des British Museum, und zwei Jahre später gelang einer keineswegs verächtlichen Ausstellung in der Akademie der Künste nur, die Berliner in ihrer natürlichen Neigung zu der Stapelware unserer Teegeschäfte zu bestärken.

SAKRALGEFASS
BRONZE
CHINA, VORCHRISTLICHE ZEIT. BERLIN

Die Schuld an diesem geschichtlich geheiligten und auch heute keineswegs beseitigten Unverständnis trägt, auch für die ältere Zeit, keineswegs die sprichwörtliche, aber darum nicht minder legendenhafte Abgeschlossenheit Ostasiens, sondern Europa selbst. So ausgezeichnete Kenner Chinas wie die Jesuiten des neunzehnten Jahrhunderts, denen sich jede Tür öffnete, waren zu einseitig ihren religiösen Zielen zugewandt und zu fest in der Vor-

durch Maler dritten und vierten Ranges China mit den Segnungen eines dürftigen europäischen Manierismus beglückten. Die Kaufleute vollends, die später den Verkehr zwischen Ostasien und Europa allein vermittelten, hatten nichts im Auge als materiellen Gewinnst und waren zufrieden, wenn es ihnen gelang, den künstlerischen oder unkünstlerischen Launen ihrer europäischen Abnehmer zu genügen. Selbst als die Fortschritte der europäischen Bewaffnung die Ostasiaten die Überlegenheit der weißen Kultur schätzen lehrten und sie vor die unerfreuliche Wahl stellten, zugrunde zu gehen oder sich dem Westen anzupassen, haben nur sehr wenige der Eindringlinge es der Mühe wert gefunden, auch nur einen Blick durch die weit geöffneten Tore in den Wunderbau dieser alten durchaus selbständig erwachsenen Kulturen zu werfen — schon aus dem bekannten Europäerhochmute heraus, dieser unsauberen Frucht des neunzehnten Jahrhunderts, von der noch das achtzehnte Jahrhundert nichts weiß. Von der Kunst Ostasiens vollends sah man zunächst nichts als den bunten äußeren Flitter.

*

Sie gibt freilich ebensowenig wie die europäische ihre tiefsten Geheimnisse dem flüchtigen Blicke des ersten besten preis. Nur hat vor unserer Kunst der künstlerische Philister zwar nicht zu schweigen, aber sein wirkliches Urteil zu verschweigen gelernt, daß er vor der ostasiatischen noch frisch und fröhlich äußert. Wer aber hier versagt, würde dort ebensogut versagen, wenn er den Mut hätte, seine innerste Meinung auszusprechen. Denn so tief der Gegensatz zwischen

KWANNON
HOLZ
JAPAN, ANFANG 7. JAHRHUNDERT. TRAUMHALLE, HÔRYÛJI, NARA

stellung von der allein seligmachenden Antike befangen, um die chinesische Kunst auch nur einiger Aufmerksamkeit zu würdigen. Es gelang ihnen aber, ihr schwere Wunden zu schlagen, indem sie

TANZMASKE
BEMALTES HOLZ
JAPAN, UM 750. TAMUKEYAMA, NARA

JÄGER IN WINTERLANDSCHAFT
FARBEN AUF SEIDE
LI TI, CHINA, I. HÄLFTE DES 12. JAHRHUNDERTS. TOKIO, MASUDA

den beiden künstlerischen Welten reicht, im dunklen Grunde hängen sie doch zusammen. Wir werden zunächst allerdings gerade das Gegensätzliche besonders stark empfinden, wie wir in fremden Rassen anfangs nur das Fremde sehen und über den kleinen Abweichungen die überwältigend stärkeren gemeinsamen Züge nicht entdecken. Letzten Endes aber sind gerade die stärksten und feinsten Werke hier und dort aus demselben Mutterboden menschlicher Schöpferkraft erwachsen.

Die wunderliche Forderung äußerer Wahrheit, die in Europa ganze Zeitalter von den höchsten künstlerischen Zielen weggelockt hat, ist allerdings in Ostasien bis in die neueste Zeit niemals gestellt worden. Aber auch in Europa hat sie nur die wenigen Jahrhunderte beherrscht, deren Ideal die Antike war, und ist in Wirklichkeit auch gar nicht so sehr die Forderung der Annäherung an die Wirklichkeit als der Annäherung an die Antike, also eine Konvention. In diesem Sinne wurzelt sie fester als je im Volksgefühl, wie besser als alles die entsetzte Flucht der modernsten Kunst, also die ungewollte Huldigung, vor der Antike beweist. Sie beherrscht vor allem den größten und den gelesensten Teil der Kunstliteratur, deren Werke sich noch immer wie Geschichten der Anatomie und Perspektive lesen, als wenn die vorgriechische und mittelalterliche Kunst nie gewesen wäre.

Die ostasiatische Kunst ist auf den seltsamen Gedanken nie gekommen, daß ihre Aufgabe sei, Formen der Natur möglichst getreu wiederzugeben, sie allenfalls zu „verschönern" oder zu „steigern", wie die Kunstsprache der Pseudohellenen sich ausdrückt. Zu dem Unterfangen einer „Steigerung" war sie zweifellos viel zu bescheiden, da sie wohl

wußte und weiß, daß die Natur nicht steigerungsfähig, weil in jeder ihrer Äußerungen unendlich, ist. Der Versuch einer möglichst getreuen Nachahmung der Naturformen aber ist ihr nicht nur unmöglich, sondern sinnlos erschienen. „Ein Mann von Sung", heißt es (nach Wilhelm, Liä Dsi) bei einem der frühen chinesischen Mystiker, „schnitt für seinen Fürsten ein Maulbeerblatt aus Jade. Drei Jahre brauchte er, bis es fertig war. Mit spitzem Messer war es geschnitzt, und Rippen, Stiel und alle feinsten Äderchen so sorgfältig und dabei doch glatt ausgeführt, daß, wenn es unter wirkliche Maulbeerblätter gemischt wurde, man es nicht herausfinden konnte. Dieser Mann wurde

MINAMOTO YORITOMO (1147—1199)
FARBEN AUF SEIDE
JAPAN, ENDE 12. JAHRHUNDERT. JINGOJI, YAMASHIRO

daraufhin wegen seiner Geschicklichkeit auf Staatskosten unterhalten." — Der Meister hörte davon und sprach: „Wenn die Natur bei der Erzeugung der Geschöpfe alle drei Jahre nur ein Blatt fertig bringen würde, so gäbe es wohl wenig Dinge mit Blättern." Die Wissenschaft, eine Methode des Kunstunterrichts, manche Nöte einer verbildeten Zivilisation mögen Nachbildungen der Natur fordern und diese Forderung dann auch der Kunst stellen. Schwerlich aber ist „das Schaffen künstlicher Abbilder der natürlichen Dinge" auch nur eine der Wurzeln bildender Kunst. Allein die Übermacht der Wissenschaft im modernen Europa macht uns vergessen, daß es im Grunde nichts unnatürlicheres gibt als diesen Versuch, wenn auch die Elemente menschlicher Gestaltung nie anderes sein können als die Gestaltungen der Natur.

Anschauliche Darstellung der großen geistigen Mächte und gefällige Bildung des Notwendigen, also nicht Nachahmung, sondern gewissermaßen Schöpfung von Werken der Natur ist das Ziel der ostasiatischen Künstler. Mit tiefem Sinne heißt es von einem der frühen Meister chinesischer Malerei, er habe seine Werke geschaffen wie der Seidenwurm sein Gespinnst, mit derselben inneren Notwendigkeit und Selbstverständlichkeit also wie die Natur. Das wunderliche Ideal einer freien Kunst, einer Kunst um der Kunst willen, das in Europa eine Befreiung von den Ketten der Wissenschaft zu verheißen schien, hat daher kein Ostasiate geträumt. Ihm ist die kränkliche Überschätzung der Kunst, das sichere Zeichen, daß sie uns eigentlich sehr wenig bedeutet, ganz fremd: die ostasiatischen Sprachen, deren Wortreichtum alle europäischen in den Schatten stellt, kennen nicht einmal ein Wort für diesen Begriff, wenn auch eine moderne japanische Nachbildung des englischen Fine Arts allmählich Boden zu gewinnen scheint. Die Künste haben sich hier immer als Dienerinnen gefühlt, wie es sich gebührt, als Dienerinnen vor allem der größten geistigen Macht, der Religion. Und der ehrliche Dienst als ancilla theologiae ist der Kunst immer heilsamer gewesen als die Fronde der Wissenschaft. Vor allem hat die Buddhalehre den bildenden Künsten außerordentliches gegeben, fast noch mehr, als sie ihnen verdankt. Diese aus dem metaphysischen Grunde des indischen Brahmanismus hervorgewachsene, atheistische, aber keineswegs götterlose Religion hat in ihrem geschichtlichen Werden gerade im Norden das gestaltenreichste und bildsamste Götterpantheon geschaffen, das wir kennen. Die mystischen Gestaltungen der Erlöser früherer und künftiger Welten, überräumlicher und -zeitlicher Weltsphären, die zugehörigen Vorstufen der Bodhisattva, gestaltgewordene Vergeistigungen dieser Buddha und Bodhisattva, als Verkörperungen göttlicher Wesen aufgefaßte und daher vergottete Persönlichkeiten der profanen und heiligen Geschichte verbinden sich mit den alten indischen Elementargottheiten und der einheimischen bunten Götterwelt zu einem überquellend großartigen metaphysischen Makrokosmos, in dem der Ärmste wie der Reichste im Geiste alles fand, was er finden konnte. Die bildenden Künste wurden die mächtigsten Helfer dieser, gerade wegen ihrer metaphysischen Tiefe anschaulicher Darstellung besonders bedürftigen Religion. Dafür gab sie ihnen die dankbarsten Aufgaben, die stärksten Anregungen, vor allem den Sinn für das, was hinter der Erscheinung liegt. Der Buddhismus begegnet sich darin mit der chinesischen Mystik, die wir als Taoismus zu bezeichnen gewohnt sind, und die zuerst in Laotse Gestalt gewinnt, zu uns aber am stärksten durch den dunkelgewaltigen Chuang Tzŭ spricht. Die mit bewußter Diesseitigkeit auf dem festen Boden der Erde stehende, von Realismus und Materialismus aber himmelweit entfernte Lehre des Konfuzius und die ihm vielfach verwandte japanische Urreligion des Shintoismus förderten vor allem die Kunst der Menschendarstellung durch ihre Forderung der Verehrung und damit der Verkörperung der Ahnen und ihrer Taten. Beide haben den Buddhismus häufig erbittert bekämpft; diese allumfassende Religion aber wußte ihnen, wie alle Äußerungen menschlicher Geistigkeit, auch in seinem Weltenbau ein bescheidenes Plätzchen anzuweisen.

*

Von den bildenden Künsten ist in Ostasien selbst immer die Malerei an die erste Stelle gestellt, ja eigentlich allein als eine höhere geistige Tätigkeit geschätzt worden. In China überliefert uns eine überreiche kunstgeschichtliche Literatur zehntausende von Malernamen mit mehr oder weniger reichen biographischen Einzelheiten — hier und da eine zufällige Notiz oder Inschrift den zusammenhanglosen Namen eines Bildhauers oder

Töpfers. Nur von Fabrikbesitzern und kunstgewerblichen Unternehmern erfahren wir Genaueres. Höheren Ansehens erfreuten sich in Japan der Plastiker und der Künstler des Gerätes, und mancher hohe Herr hat sogar irgendein Handwerk, meist das des Töpfers, seiner dilettantischen Bemühung gewürdigt. Aber als adliger Beruf galt auch hier allein die Malerei, und der Liebhaber mehr als der Künstler; nur dem Genius wurde eine künstlerische Berufstätigkeit allenfalls verziehen. Höher aber als irgendein Maler stand in der Achtung aller Zeitalter der Schreiber, der freieste und geistigste Bildner, dem Naturformen nicht einmal die Elemente seiner Darstellung geben, und der sich von den Fesseln des Stoffes beinahe völlig gelöst hat. Es ist keine Übertreibung, wenn man die ostasiatische Malerei als einen Zweig der Schreibkunst bezeichnet, und die Beischrift bildet oft ein wesentliches Element des Bildes. Gemeinsam sind beiden die technischen Mittel, Farben, Pinsel und Malgrund, wenigstens in den Zeiten, aus denen wir Denkmäler besitzen. Die Ölfarben sind dem

KASTEN
SCHWARZ GELACKTES HOLZ MIT PERLMUTTEREINLAGEN
JAPAN. BERLIN

ostasiatischen Maler zwar nicht unbekannt, dienen aber, wie die zu höchster Vollendung ausgebildeten Lackfarben, fast nur dem Geräteschmuck. Tempera- und echte Alfreskomalerei scheinen vollständig zu fehlen. Herrscherin ist vielmehr die Wasserfarbe, die freilich einen uns fast unbegreiflichen Grad der Vollkommenheit erreicht hat. In der Kultmalerei wird sie vielfach in dichter Schicht deckend verwandt, so daß der einzelne Pinselstrich verschwindet, in der Regel aber ist es gerade die lebendige Pinselbewegung, die das künstlerische Rückgrat des Bildes gibt. Die Erfindung des elastischen Pinsels, dieses unvergleichlichen Werkzeuges, das mit seinem europäischen Vetter fast nichts gemein hat, soll in die letzten Jahrhunderte vor Christi Geburt fallen. Sie war die Geburtsstunde der ostasiatischen Malerei. Sein Gebrauch fordert höchste Ausbildung des Auges und der Hand, völlig beherrscht aber wurde er unmittelbare Offenbarung. Der einzelne Pinselstrich ist nicht nur schön oder nicht schön, sondern Ausdruck — „each stroke has its moment of life and death", wie Okakura sagt. Hier gibt es auch keine Täuschung, keine verhohlene Nachbesserung, denn auf dem saugenden Grunde der Seide oder des Papiers, deren sich der Ostasiate fast ausschließlich bedient, bleibt jede Korrektur als ein Körper gewordener Tadel sichtbar stehen. Der Pinselstrich muß daher die nachtwandlerische Sicherheit des Schriftzuges haben. Seine höchste Vollendung erreicht dieser Schriftstil der Malerei in den Werken, die bewußt auf alle sinnlichen Reize der Farbe verzichten und sich ausschließlich oder fast ausschließlich der schwarzen chinesischen Tusche bedienen, einer Farbe allerdings, die über unerhörte Reichtümer des Tones verfügt. Diese äußerlich so unscheinbaren Tuschbilder als Skizzen zu bezeichnen, wie es häufig geschieht, ist durchaus verkehrt, denn sie sind weder Niederschriften von Natureindrücken noch die ersten Keime künstlerischer Vorstellungen, sondern ganz im Gegenteil ihre letzte, stärkste und feinste Form. Von einem neueren japanischen Maler wird erzählt, er habe das vor Jahren bestellte Bild eines Hahnes in wenigen Minuten vor Augen des ungeduldigen Mahners hingeschrieben, dann aber dem Erzürnten eine ganze Stube voller Skizzen gezeigt, die sämtlich Hähne darstellten. Das flüchtige Werk weniger Momente war in Wahrheit die Frucht jahrelanger aufreibender Arbeit.

Eine Kunst dieser Art kann nicht nach den Zwangsvorstellungen beurteilt werden, die Kunstgeschichte und Kunstunterricht uns vielfach suggeriert haben. Die religiöse Malerei will göttliche Gestalten, anschaulich gewordene Abstraktionen, mit unmittelbarer Überzeugungskraft vor Augen und Herzen der Gläubigen stellen. Lebensferne, nicht Lebensnähe mußte der Künstler suchen, wollte er nicht seine Absicht zunichte machen — anatomische Richtigkeit war nicht nur gleichgültig, sondern schädlich. Nur die menschelnde Auffassung, unser hellenisches Erbe, läßt uns die vollendete Absurdität etwa einer „richtig gezeichneten" unbefleckten Empfängnis vergessen. Ähnliche Forderungen zu stellen, wo die Malerei allein dem Schmucke und festlicher Belebung der Räume dient — Vollendung und Steigerung der architektonischen Wirkung scheint sie fast nie zu erstreben — wäre nicht viel geistreicher. Die freie Malerei — wenn wir eine Kunst so nennen wollen, die so fest im Boden ethischer und poetischer Vorstellungen wurzelt — pflegt mit um so feierlicherem Ernste auf die Wage perspektivischer und anatomischer Korrektheit gelegt zu werden, am häufigsten von denen, die ganz außerstande sind von den einfachsten Raumverhältnissen ein klares Bild zu geben. Daß die perspektivische Veränderung der Erscheinungen den Ostasiaten geläufig war, versteht sich von selbst — sie hätten sich sonst überhaupt nicht im Raume zurecht finden können. Aber nur die Guckkastenanschauung, die uns die photographische Kamera anerzogen hat, läßt uns vergessen, daß wir an die willkürliche, ja widernatürliche Konstruktion der einäugigen Zentralperspektive in Wahrheit weder in der Natur, noch vor einem Bilde denken, und daß gerade die größten Werke der europäischen Malerei sich ihrer Tyrannei niemals gebeugt haben. Raumwirkung, ja Raumillusion ist möglich ohne Perspektive, und mit der falschesten, wie jede Theaterdekoration lehrt. Gegenüber den gleichzeitigen europäischen Bildern, denen sie doch schließlich in diesem Zusammenhange einzig verglichen werden dürften, sind die älteren chinesischen und japanischen Gemälde übrigens geradezu Meisterwerke auch der wissenschaftlichen Perspektive. Mit demselben Bedauern wird vermerkt, daß der ostasiatische Maler jede Andeutung des Schattens unterläßt — vermutlich nicht, weil die ostasiatische Sonne blässer

DER PRIESTER RYÔBEN (689—753)
HOLZ, BEMALT
JAPAN, UM 800. KAISANDÔ DES TÔDAIJI, NARA

scheint, als das kimmerische Scheinbild unserer Breiten, sondern zweifellos, weil ihm der Schatten ein Schmutzfleck ist und bei seiner Technik auch sein muß — wie übrigens dem größten Teil der europäischen Malerei auch. Zur klaren räumlichen Gliederung bedarf er seiner nicht, da der Pinselstrich in sich die Ausdehnung in drei Dimensionen, auch nach der Tiefe, gibt. Im Grunde genommen verdienen indessen diese Einwände gar keine Widerlegung, denn sie stammen aus dem Arsenal der

Wissenschaft, die im Tempel der Kunst zu schweigen lernen sollte.

Das Darstellungsgebiet der ostasiatischen Malerei ist nicht weniger umfassend als das der unseren. Vermieden wird die Darstellung des ausgezogenen menschlichen Körpers, den die unsterbliche hellenische Phrase als den würdigsten Gegenstand bildender Kunst zu preisen nicht müde wird. Der klare Verstand der nichts weniger als prüden und natürlicher Nacktheit durchaus gewohnten Ostasiaten hat sich niemals ausreden lassen, daß selbst von den künstlerisch Begabten nur verschwindend Wenige das Bild des menschlichen Körpers ohne Nebengedanken sehen können, die mit Kunst gar nichts zu tun haben. Er ist diesem gefährlichen Gegenstande animalischer Leidenschaft daher aus dem Wege gegangen. Selbst in den wundervollen erotischen Darstellungen ist der Körper Nebensache.

Die äußere Norm des ostasiatischen Gemäldes ist aus seinem inneren Wesen natürlich erwachsen. Seine leichten, duftigen Farben, die dem feinen Malgrunde seine Bedeutung lassen, verlangen und vertragen keine so starke Isolierung und Konzentrierung, wie das europäische Öl- oder Temperabild. Ein fester Holzrahmen ist daher selten, und nie von der massigen Schwere, die bei uns üblich und notwendig ist. Die Regel bildet vielmehr die Hängerolle, die nicht als dauernder Schmuck halbvergessen an der Wand hängt, sondern nur entrollt wird, wenn sie wirklich betrachtet und genossen werden soll. Ihre Rahmung bilden leichte, häufig außerordentlich kostbare Stoffe. Älter als das Kakemono, um den japanischen, auch bei uns eingebürgerten Ausdruck zu gebrauchen, scheint die Langrolle, japanisch Makimono, zu sein, die bei der Betrachtung auf dem Boden oder dem Tische liegt und wegen ihrer Länge, oft von zehn und mehr Metern, immer nur von Abschnitt zu Abschnitt aufgerollt wird. Sie ist die gegebene Form für weit ausholende landschaftliche und historische Darstellungen. Die verhältnismäßig geringe Zahl von erhaltenen Denkmälern dieser Art täuscht wohl über ihre Verbreitung. Gerade in der goldenen Zeit der chinesischen Malerei nahm sie offenbar so sehr die beherrschende Stellung ein, daß die Behandlung der Perspektive, die sich aus ihrer Form von selbst ergab, auch für das Hängebild maßgeblich wurde. Die Makimono ihrerseits scheinen stilistisch von der Wandmalerei abhängig zu sein, die in China am frühesten zur Vollendung ausgebildet war. Die aus literarischen Quellen bekannten Hauptwerke der großen Meister der zweiten Hälfte des ersten nachchristlichen Jahrtausends sind fast durchweg Wandgemälde. Erhalten scheint davon so gut wie nichts zu sein, nur einige frühe japanische Werke geben uns wenigstens einen Abglanz dieser versunkenen Herrlichkeit, besser als die kümmerlichen Mönchstünchereien, die in entlegenen chinesischen Provinzen wiederaufgefunden worden sind. Die Farben sind hier über einer dünnen Kalkschicht unmittelbar auf die Wand oder das Holz des Zimmerwerks aufgetragen, meist aber werden, nach Abbildungen des japanischen Mittelalters zu schließen, in China und in Japan die auf Papier oder Seide gemalten Bilder nachträglich auf den beweglichen oder festen Wänden angebracht worden sein, ganz in der Art der glanzvollen Dekorationen der japanischen Neuzeit, deren Hauptwerke in den Häusern und Tempeln die beweglichen Schiebetüren oder ihre Stellvertreter, die großen sechs- und achtteiligen Setzschirme, schmücken.

Die äußeren Unterschiede zwischen ostasiatischer und europäischer Plastik fallen weniger deutlich ins Auge als bei der Malerei. Schon die Gleichartigkeit der verwendeten Stoffe — Stein, für fromme Massenarbeiten, die in China nicht selten eine wahrhaft indische Ausdehnung erreichen, Ton, Kupfer, Bronze — hat eine gewisse technische Gleichartigkeit zur Folge. Ostasien eigentümlich ist eigentlich nur eine in Japan Kanshitsu genannte, technisch sehr verschiedenartig behandelte Masse, die kurz, wenn auch nicht ganz richtig, als lackgetränkte Leinewand zu bezeichnen wäre und ursprünglich wohl einen Ersatz für die kostbare Bronze darstellt, daher auch wie diese behandelt wird. Vielfarbige Bemalung oder Vergoldung gibt allen Stoffen die letzte Vollendung, selbst bemalte Bronze ist durchaus nichts seltenes. Naturalistische Neigungen werden aber durch den fast ausschließlich religiösen Charakter der ostasiatischen Großplastik unterdrückt, die selbst das Porträt fast nur als Bildnis des vergotteten Toten kennt. Eine weltliche, technisch und künstlerisch freier behandelte Kleinplastik scheint allerdings immer daneben bestanden zu haben, uns ist sie aber nur aus Denkmälern der jüngsten Zeit be-

kannt. Im ganzen wird auch der begeisterte Bewunderer ostasiatischer Kunst zugeben müssen, daß die plastische nicht die größte Begabung der ostasiatischen Künstler zu sein scheint. Ein gewisses Maß monumentaler Ruhe ist allerdings schon durch den Geist des Buddhismus und die ikonischen Vorschriften gegeben, und plastische Unmöglichkeiten, die bei uns seit den späten Griechen fast die Regel bilden, stören selten. Aber bei aller technischen Meisterschaft und Feinheit des Liniengefühls ist wirkliche plastische Größe, wie sie selbst dem ägyptischen Dutzendwerke eignet, nur selten erreicht worden.

Eine Kunst des Geräts, eine Kunst also, die in der natürlichen Sprache des Stoffes eine schöne und ausdrucksvolle Form für das Wesen des Geräts findet, hat es dagegen, in historischer Zeit wenigstens, wohl nur in Ostasien gegeben. Bei uns hat gerade das edelste Gerät nicht dem Gebrauche, sondern der Dekoration gedient, ist also seinem innersten Wesen untreu geworden. Der Ostasiate aber kennt nur Gerät für den Gebrauch, mag er es auch gelegentlich einmal als Zierstück verwenden. Form und Zierrat widersprechen daher weder innerlich noch äußerlich dem Zwecke, sondern sind aus ihm heraus geschaffen, erleichtern und heben den Gebrauch, kommen allerdings auch erst im Gebrauch zu voller Geltung. Der eigentümliche Zauber ostasiatischen Geräts quillt aber erst aus der geheimnisvollen Gabe ihrer Schöpfer, dem stummen Leben, das im Stoffe nach Ausdruck ringt, eine Sprache zu geben. Unser Kunstgewerbe bestreitet seinen Aufwand im wesentlichen mit Anleihen bei der „hohen Kunst", deren Werke mit größerer oder geringerer Geschicklichkeit und Freiheit auf das stofflich ganz anderen Gesetzen unterworfene Gerät übertragen werden. Die ostasiatische Gerätekunst ist aus dem Geiste des Stoffes geboren — ihre edelsten Werke haben „die selbstverständliche und unergründliche Schönheit von Naturerzeugnissen".

LANDSCHAFT MIT SUGAWARA MICHIZANE (845—903) (AUSSCHNITT)
FARBEN AUF PAPIER
TOSA MITSUNOBU, JAPAN, 1503. KITANO JINJA, KYÔTO

CLAUDE MONET, STRASSE EINER NORMANNISCHEN STADT

DIE SAMMLUNG OSKAR SCHMITZ IN DRESDEN

VON

KARL SCHEFFLER

Als wir mittwegs, oder gar noch am Anfang des Weges zu sein glaubten, waren wir schon auf der Höhe angekommen.

Das Kunstleben zwischen 1900 und 1914 ist selbst von denen nicht seinem vollen Wert und Gewicht nach eingeschätzt worden, die mit Interesse, ja mit Leidenschaft daran teilgenommen haben. Jetzt, im Rückblick, wird es erst ganz deutlich, was es mit diesem Kunstleben auf sich gehabt hat. Eine Malerei, wie Deutschland sie seit Jahrhunderten nicht gesehen hatte, hat sich in diesen Jahren endgültig die Anerkennung erzwungen; wir haben alljährlich Ausstellungen gesehen, an die wir wie an große Erlebnisse zurückdenken, die in ihrer Wirkung auch große Erlebnisse für die Kunstfreunde und die Künstler gewesen sind, weil dort nicht nur die Jahresproduktion unserer eigenen Meister gezeigt wurde, sondern auch eine Fülle jener Werke französischer Kunst, die in Deutschland einen so ungeheuren Einfluß ausgeübt haben; es haben in dieser Zeit unsere Museen, unter der Herrschaft bedeutender Persönlichkeiten, wie sie in so großer Zahl nur ganz selten und nur unter bestimmten Verhältnissen auftreten, eine Zeit des Aufschwungs erlebt und Werte gesammelt, von denen viele Geschlechter noch werden zehren können; und es hat endlich inmitten dieses pulsierenden Kunstlebens der Kunst-

EDGAR DEGAS, DIE WÄSCHERINNEN

EDGAR DEGAS, TÄNZERINNEN IN RUHE. PASTELL

handel seine Mission erkannt, die weit über das rein Händlerische hinausgeht, er ist zum Anwalt der Qualität, zum legalen Vertreter des Talents und zum Pionier geworden, und hat damit Einfluß kultureller Art erlangt.

Dort aber, wo der Kunstfreund seine Passion für dieses schöne, bewegte Kunstleben praktisch zu gestalten und die Mittel dafür aufzubringen wußte, erschien der Sammler auf dem Plan. Den Sammler für moderne Kunst hatte es vorher in Deutschland kaum gegeben, wenigstens nicht so als Mittler zwischen Künstler und Museen, nicht gewissermaßen als Beauftragten der Zeit, nicht als Träger einer Idee, als Pionier und Mäcen. Das deutsche Sammlergeschlecht kann nicht auf Traditionen zurückblicken, wie das französische, es ist schnell groß geworden, es hat geschwind gesammelt und mit einer gewissen Unternehmerkühnheit Vollständigkeit und repräsentative Resultate erstrebt. Aber es hat nichtsdestoweniger in den kurzen beiden Jahrzehnten, die ihm gegönnt gewesen sind, entscheidenden Einfluß auf das Kunstleben gewonnen; die Privatsammlungen moderner Kunst haben die öffentlichen Sammlungen ergänzt, haben sie angeregt, oder sind ihnen gar zum Vorbild geworden.

Wir glaubten, dieses sei erst der Anfang, die Sammeltätigkeit, die in kurzer Zeit die besten Bilder und Plastiken ausgewählt, die daheim das Geschäft des Siebens mit Erfolg betrieben, und zugleich unserem Volk einen beneideten Besitz vorbildlicher Werke fremder Künstler gesichert hatte, würde mit

AUGUST RENOIR, DAS BAD

EDUARD MANET, BEI DER MODISTIN

derselben Kühnheit und Folgerichtigkeit des Begonnenen fortsetzen. Heute müssen wir einsehen, daß die Sammeltätigkeit nahezu abgeschlossen ist, ja daß kaum begründete Sammlungen bedroht werden und oft nicht länger zusammengehalten werden. Es ist nicht eigentlich der Krieg gewesen, der dieses verschuldet hat; schuld ist vielmehr der Zusammenbruch, die Revolution und das, was sich, im Anschluß an die Revolution, soziale Gesetzgebung nennt. In der Republik betrachtet die rot gefärbte öffentliche Meinung die Sammler gern als Kapitalisten und tut wohl gar, als sei es eine Schuld, Besitzer von Ausnahmewerten zu sein. Es wird den Sammlern fast so ausgelegt, als hätten sie sich widerrechtlich in den Besitz von Kulturgütern gesetzt, die dem ganzen Volk gehören. Obwohl das „ganze Volk" sich damals um diese Kulturgüter den Teufel gekümmert hat, obwohl die Künstler ohne die Sammler in vielen Fällen nicht hätten existieren und diese Werte schaffen können, obwohl vorbildliche Kunstwerke sonst verschleudert, unauffindbar verdrängt, oder nicht geschaffen worden wären. Die Mission des Sammlers, seine volkswirtschaftliche Bedeutung, seine kulturelle Wichtigkeit wird tendenzvoll verkannt. Man hat hier und da versucht, den Sammlern ihre Bilder wegzunehmen, und gewissermaßen gedroht, sie für diesen Besitz büßen zu lassen. Die Folge ist, daß mancher Sammler seine Galerie, die zu den Sehenswürdigkeiten der Stadt gehörte, auflöst, und die Bilder verkauft — wobei die besten nicht selten zu Objekten der Kapitalsanlage oder der Spekulation lieblos degradiert werden. Das ist ein Symptom mehr, daß es mit unserem Kunstleben für dieses Mal zu Ende geht. Es ist die Zeit abzusehen, wo wir nur noch Erinnerungen an schöne Privatgalerien haben, in denen wir einst unvergeßliche Stunden verbracht haben. —

Einer Erinnerung ist auch dieser Aufsatz gewidmet. Die Sammlung des Herrn Oskar Schmitz ist in dem Dresdener Hause nicht mehr vereinigt und wird dort auch wohl nie wieder vereinigt werden. Ein kleiner Teil davon ist in die Dresdener Gemäldegalerie als Leihgabe überführt worden. Zu gleicher Zeit ist, wie man weiß, die zweite bedeutende Privatgalerie Dresdens, die Herrn Rothermundt gehörte, aufgelöst worden. Was Dresden damit verloren hat, wird erst im Laufe der Jahre offenbar werden: Die schöne Stadt hat ein Stück Leben, ein Stück Seele verloren. Nirgends haben Privatsammler das, was das öffentliche Museum vermissen ließ*, würdiger und vorbildlicher ersetzt, als die Sammler Schmitz und Rothermundt es in Dresden getan haben, nirgends haben gute

* Über die Dresdener moderne Gemäldegalerie soll nach ihrer Neuordnung hier besonders berichtet werden.

AUGUST RENOIR, BILDNIS EINER FRAU MIT STROHHUT

TH. GÉRICAULT, GARDETROMPETER

Pariser Kunsthändler Durand-Ruel kennen und kam mit diesem schnell in ein gutes menschliches Verhältnis, so daß er in allen folgenden Jahren aus dem Rat dieses erfahrenen und loyalen Mannes Nutzen ziehen konnte. Im Jahr 1897 oder 1898 erwarb Oskar Schmitz die ersten Bilder französischer Impressionisten. Zuerst beschränkte er sich auf diese Malergruppe, oder erweiterte das Sammelgebiet doch nur nach vorwärts insofern, als er einige Bilder von Gauguin und van Gogh aufnahm. Dann aber wurde der Standpunkt höher genommen; der Sammler arbeitete sich langsam rückwärts in's neunzehnte Jahrhundert hinein und wandte sich vor allem Corot, Delacroix und Daumier zu. Es wurde die Sammelabsicht nun bewußt dahin formuliert, eine Mustergalerie von Werken französischer Kunst des neunzehnten Jahrhunderts zusammenzubringen. Und diese Absicht wurde in demselben Tempo verwirklicht, wie der Sammler sich zum Verständnis erzog. In höchst praktischer Weise hat Oskar Schmitz den

Sammlungen moderner Kunst durch ihr bloßes Dasein anregender auf den Kunsthandel, auf das ganze Kunstleben einer Stadt eingewirkt, und wenn irgendwo, so hat es sich in Dresden gezeigt, wie viel Gewicht die Stimme eines erfahrenen Sammlers in allen Dingen der Kunstpolitik haben kann. Damit ist es nun nahezu vorbei, und es bleibt nichts übrig, als rückblickend zu genießen, was gewesen ist.*

Oskar Schmitz ist von Geburt Schweizer und war Teilhaber eines großen Exportgeschäftes in Havre. Er selbst führt den Anfang seines Kunstinteresses auf die Lektüre von Muthers damals epochemachendem Buch über die moderne Malerei zurück, das war anfangs der neunziger Jahre, als er in Frankreich weilte. Er lernte dann den

Rat befolgt, den Goethe nicht müde geworden ist, Kunstfreunden zu empfehlen: nach jeder Betrachtung eines Kunstwerks zu versuchen, die Natur mit den Augen des Künstlers zu sehen. In den Sommermonaten lebte Schmitz mit seiner Familie auf dem Lande, an den Orten, wo die großen Impressionisten vorzugsweise gemalt haben, so daß der Anblick bekannter Motive ihm die Selbsterziehung erleichterte und genußreicher machte. Im Jahre 1903 siedelte er dann nach Deutschland über und bezog ein Haus in Dresden. Schon in Paris hatte er eine Zeichnung Liebermanns gekauft. In Deutschland lernte er die neuere deutsche Kunst kennen und entschloß sich schnell, auch sie in den Kreis seiner Sammeltätigkeit aufzunehmen; um so mehr, als er sich mit seinem Schwager Rothermundt in dem Interesse für Liebermann, Trübner und ihren Kreis begegnete. Die Sammlung ist also in weniger als zwei Jahrzehnten entstanden. Daß sie in so

* Über die Sammlung Schmitz siehe auch Kunst und Künstler, Jahrgang VIII, Seite 18 u. ff.; über die Sammlung Rothermundt siehe Kunst und Künstler, Jahrgang VIII, Seite 346 u. ff.

PAUL CÉZANNE, DER DOMINIKANER

kurzer Zeit ohne viel tastende Versuche, sozusagen alla prima entstehen und gleich eine klassische Gültigkeit erreichen konnte, spricht sehr für den sicheren Blick des Sammlers, für seinen Qualitätssinn und für die Lebendigkeit seiner Instinkte; aber es zeugt auch davon, daß er beim Kauf immer schnell entschlossen war, ohne Schwanken zugriff und die Gelegenheiten nutzte, wie sie sich boten.

Die Sammlung Schmitz war eine Sammlung großen Stils. Nicht in dem Sinne, daß Bilder anspruchsvollen Formats bevorzugt wurden, son-

EUGEN DELACROIX, LÖWE UND SCHLANGE

dern in dem Sinne, daß jedes Bild fast ein Meisterwerk war, und für eine ganze Gruppe ähnlicher Werke repräsentierte, in dem Sinne, daß am Wesentlichen festgehalten und das Gleichgültige nahezu ausgeschlossen worden ist. Es war die Sammlung eines Weltbürgers, nicht internationalistisch angelegt in dem banalen Sinne, daß die Künstler aller Länder vertreten sein sollten, sondern solchergestalt kosmopolitisch, daß die Kunst als etwas im Wesentlichsten jenseits der nationalen Beschränkung Lebendes begriffen wurde. Es war europäischer Geist in der Sammlung; was sich schon darin ausspricht, daß man sie sich als Ganzes ebensowohl in unserer Nationalgalerie, im Louvre oder in irgend einem andern großen Museum Europas vorstellen kann.

Überblickt man kurz den Bestand, so stellt er sich folgendermaßen dar:

Manet ist vertreten mit einem 1881 gemalten Bild „Bei der Modistin" (Abbildung) und mit dem berühmten „Hafendamm von Boulogne" aus dem Jahre 1870. Von Monet besitzt die Sammlung fünf Bilder, wovon wir eines abbilden. Einige der anderen Bilder, zum Beispiel der Bahnhof von St. Lazare, die Landschaften aus Argenteuil (1875) und Vétheuil (1890) sind früher schon abgebildet worden*. Von Camille Pissarro sind drei Bilder vorhanden, ein Küchengarten, eine rue de la Pepinière (1893) und eine Frühlingslandschaft (1874), von Alfred Sisley vier schöne Landschaften, von denen die „Häuser am Walde" (1875) hier bereits abgebildet worden sind.** Mit einigen seiner reifsten Meisterwerke ist August Renoir vertreten. Zwei der schönsten bilden wir bei dieser Gelegenheit ab, der eine hinreißende Lebensfreude atmende „Boulevard" von 1875 konnte bereits früher im Bilde gezeigt werden.*** Daneben ist das Bildnis einer Frau aus dem Jahre 1870 vorhanden, eine Flußlandschaft aus dem Jahre 1875 und das Pastell einer Frau „Nach dem Bade". Einen ebenso starken Eindruck machten beim Besuch der Sammlung die Werke von Degas. Außer den beiden hier wiedergegebenen Bildern besitzt der Sammler noch zwei Darstellungen von Tänzerinnen in rot und in blau, und ein Rennbild.† Neben diesen Meistern gehen mit je einem Bild begabte Mitläufer einher, wie Berthe Morisot, Eugen Carrière und G. Vuillard. Und auch Lautrec ist mit einem seiner merkwürdigen Bilder zur Stelle. Von van Gogh besitzt Schmitz nur ein einziges Bild, aber eines der schönsten, die es gibt. Es ist die eine Fassung der „Brücke in Arles".††

* Kunst und Künstler, Jahrgang VIII, Seite 20.
** Kunst und Künstler, Jahrgang VIII, Seite 16.
*** Kunst und Künstler, Jahrgang VIII, Seite 24.
† Kunst und Künstler, Jahrgang VIII, Seite 21.
†† Kunst und Künstler, Jahrgang VIII, Seite 27.

PAUL CÉZANNE, ANSICHT EINER STADT

EUGEN DELACROIX, DIE BRAUT VON ABYDOS

Gauguin ist nur mit einem Blumenstilleben vertreten*, Cézanne aber mit sechs bedeutenden Werken. Den um 1875 sehr pastos gemalten Dominikaner, der auch als Selbstbildnis angesprochen wird, bilden wir ab, ebenso eine der vier schönen Landschaften. Daneben ist noch ein Stilleben, Äpfel und Birnen auf einer Serviette, vorhanden.

Die Reihe der älteren Meister des neunzehnten Jahrhunderts eröffnet Géricault mit dem hier abgebildeten „Gardetrompeter". Es folgt Delacroix mit einer Reihe zwar kleiner aber unsagbar schöner Bilder. Wenigstens diese Bilder sind als Leihgabe der Gemäldegalerie in Dresden und damit Deutschland vorläufig erhalten geblieben. Die Reproduktionen vermögen zwar nicht entfernt eine Vorstellung von dem festlichen Glanz dieser Malerei zu geben, doch werden Bewunderer von Delacroix auch daraus intuitiv erkennen, was es mit dieser kleinen Sammlung von sieben Bildern auf sich hat.** Nicht weniger eindrucksvoll sind die beiden Bilder von Corot.* Sie gehören zum höchsten, dessen Corot fähig war; das heißt, es sind Meisterwerke, deren Ruhm noch durch Jahrhunderte reichen wird. Und dasselbe gilt von den fünf Werken Daumiers. Die Abbildung gibt eine Vorstellung davon. Die vier andern Bilder sind: Der Schriftsteller**, Vor dem Bad, Rückkehr vom Markt und die Schilderung des Innern eines Eisenbahnwagens dritter Klasse. Courbet ist gut vertreten mit einer „Welle" und einer „Eingeschlafenen Frau". Auch hier erscheinen neben den Großen wieder einige Kleinere: Boudin*** mit zwei Landschaften, Chintreuil mit einer Landschaft†, Jongkind mit zwei Landschaftsbildern, und Lépine mit einer Mondscheinlandschaft.††

Unter den Deutschen dominiert entschieden Liebermann. Schmitz besitzt von ihm nicht weniger als achtzehn Bilder. Man wird in der Dresdener

* Kunst und Künstler, Jahrgang VIII, Seite 25.
** S. a. Kunst und Künstler, Jahrgang VIII, Seite 18.

* Kunst und Künstler, Jahrgang VIII, Seite 17 u. 23.
** Kunst und Künstler, Jahrgang VIII, Seite 22.
*** Kunst und Künstler, Jahrgang VIII, Seite 19.
† Ebenda.
†† Kunst und Künstler, Jahrgang VIII, Seite 15.

EUGEN DELACROIX, HEILIGER SEBASTIAN

Gemäldegalerie nachprüfen können, wie gut er gesammelt hat, da auch diese Kollektion als Leihgabe neuerdings öffentlich ausgestellt worden ist. Unter den Bildern ist nur ein älteres, die Hufschmiede von 1875.* Unter den größeren Bildern befindet sich der Biergarten in Brannenburg (1893), die Linnenkammer im israelitischen Hospital (1908), der Sonntagnachmittag in Laren (1884), ein Gemüsemarkt in Delft (1907) und das Bildnis des Feldmarschalls von Bülow (1916). Aus dem Jahr 1917 stammen zwei Darstellungen des Gartens in Wannsee, aus dem Jahr 1916 ist das Bild Nikolskoje, und 1903 sind die Reiter am Meer gemalt.** Eine Reihe vortrefflich gewählter kleinerer Bilder schließen sich an; beherrscht aber wird die ausdrucksvolle Liebermann-Kollektion von dem Selbstbildnis des Jahres 1913. Leibl fehlt in der Sammlung Schmitz, doch sind einige bedeutende Arbeiten von Trübner da, wenn dieser Künstler auch keineswegs systematisch gesammelt worden ist. Bei Liebermann sind fast nur späte Arbeiten berücksichtigt, bei Trübner nur frühe. Das schönste Bild Trübners ist das Mädchen mit gefalteten Händen (1875); es schließen sich zwei schöne weibliche Studienköpfe aus dem Jahr 1872 an und zwei Landschaften, ein Bauernhof (1876) und Waldinneres (1876). Von Schuch besitzt die Sammlung ein Stilleben, von Slevogt eine Landschaft aus Goldramstein. Auch diese Bilder sind dem Museum als Leihgaben überwiesen worden.

Plastiken sind, wie es ja schon aus äußerlichen Gründen erklärlich ist, mehr gelegentlich gesammelt worden. Oskar Schmitz besitzt einen Marmor (den Traum) und eine Bronze (die Sirenen) von Rodin, zwei schöne Bronzegüsse von Dalou, ein Terrakottabildnis von Maillol, eine Beethovenstudie von Bourdelle, den Theseus im Kampfe mit dem Minotaurus von Barye und verschiedenes von Louis Déjean und Meunier. Die Kleinplastiken von Gaul sind fast alle da; unter ihnen ist als Unikum das Modell des Stierbrunnens für Königsberg.

* Kunst und Künstler, Jahrgang VIII, Seite 26.

** Manches davon ist seinerzeit in Kunst und Künstler abgebildet worden.

MAX LIEBERMANN, GEMÜSEGARTEN. 1917

Georg Kolbe endlich ist mit vier Bronzen vertreten. Darunter befindet sich, im Garten aufgestellt, die Japanerin und die Bildnisbüste der Fürstin Lichnowsky.*

Die Sammlung enthält an Zeichnungen zweiunddreißig von Liebermann, zwölf von Käthe Kollwitz, eine von Menzel, fünf von Corot, drei von Forain, zwei von Kalckreuth und einzelne Blätter von Max Klinger, Kolbe, Lichtenberger, Léandre und anderen. Dieser Teil der Sammlung ist mehr gelegentlich entstanden.

Ebenso ist die moderne Graphik gesammelt worden. Offenbar läßt sich das Sammelinteresse nur gewaltsam von seinem eigentlichen Gegenstand abziehen. Schmitz besitzt viele Blätter von Goya und sehr vieles von Liebermann. Die graphischen Arbeiten Slevogts sind ebenfalls zahlreich. Dann findet man noch Radierungen von Millet und wertvolle Einzelblätter.

Den Kern bilden die Bilder der französischen Meister des neunzehnten Jahrhunderts; die Sammlung deutscher Bilder tritt ergänzend hinzu. Der Charakter der Sammlung ist Sicherheit. Es sind nicht tastende Versuche unternommen, es ist nicht experimentiert, und es weht nicht revolutionärer Geist. Vielmehr wird die Sammlung beherrscht von einer lebendig konservativen Gesinnung. Das heißt: sie hat sich bemüht zusammenzubringen, was dauernde Gültigkeit hat.

(Einige der deutschen Bilder, die nicht Platz gefunden haben, sollen gelegentlich eines Aufsatzes über die moderne Gemäldegalerie in Dresden abgebildet werden.)

* Kunst und Künstler, Jahrgang XV, Seite 7.

WILHELM TRÜBNER, MÄDCHEN MIT GEFALTETEN HÄNDEN. 1875

MAX LIEBERMANN, NETZFLICKERINNEN

KUNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

In der Galerie Ferdinand Möller hatte Alfred Partikel Bilder aus alter und neuer Zeit und Richard Scheibe eine Anzahl von Plastiken ausgestellt. Der Maler und der Bildhauer passen gut zueinander. Beider Begabung geht auf das Zierliche; dabei haben beide aber den Drang, über ihr Talent hinauszugrübeln. Darum neigen sie gleichermaßen zum Manierismus. Sie sind Nachzügler und haben die heimliche Koketterie der Schweigsamen.

Partikel versteift sich immer mehr darauf, im Atelier aus dem Kopf zu malen, geschmackvoll, mit süß-bunten Farben und symbolisch erstarrten Formen landwirtschaftliche Erinnerungsidyllen zu dichten und die Bildfläche konstruktiv aufzuteilen mit Hilfe eines ziemlich wohlfeilen Triangularismus. (Da habe ich das Wort für einen neuen Ismus in die Welt gesetzt.) Die Malweise ist, wahrscheinlich unbewußt, eine Konzession an den Expressionismus. Die hübschen und lebendigen Stellen der Bilder sind aber die auf unmittelbaren Naturanschauungen beruhenden. Das sollte Partikel zu denken geben. Vor der Natur ist er ein begabter Maler; im Atelier grüblerisch spielend, ist er nur ein Illustrator von Ideen.

Scheibe erscheint am glücklichsten in kleinen Tierbronzen. In diesen Arbeiten zeigt sich, daß sein Talent Kultur hat. Doch auch er übersteigert sich, auch er möchte mehr Phantasie haben als er hat. Das führt ihn zu Einfällen, Stilisierungen und farbigen Pikanterien, die, freilich immer in einer sozusagen sympathischen Weise, gequält erscheinen. Eine schöne Arbeit ist das Kind mit dem Vogel.

Bei Friedmann und Weber zeigte Rudolf Bosselt, früher Mitarbeiter von Peter Behrens in Düsseldorf und dann Direktor der Kunstgewerbeschule in Magdeburg, nach langer Zeit eine Anzahl plastischer Arbeiten in Marmor und Bronze. Bosselt gehört zu den Künstlern mit ausgezeichneter Kunstgesinnung, deren Einsicht stärker ist als ihre Gestaltungskraft. Mit jeder Arbeit ist etwas künstlerisch Gutes gewollt, doch fehlt das eigentlich belebende Element. Allen Werken ist etwas idealistisch Akademisches eigen; bei einer gewissen Unsinnlichkeit und Farblosigkeit des Willens, findet man Würde des Vortrags. Der moralische Charakter erscheint in diesem Fall zu unmittelbar mit dem Talent verbunden. So im Betrachten ertappt man sich dabei, daß man dem Künstler eine gewisse Liederlichkeit der Instinkte wünscht. Es verdient aber besonderen Hinweis, daß Bosselt einer der wenigen deutschen Künstler ist, die die Kunst der Plakette vor der Entartung bewahren.

K. Sch.

HONORÉ DAUMIER, DAS BAD

MAX LIEBERMANN, HOLLÄNDISCHER BADESTRAND. 1906

DIE JUNGEN HOLLÄNDER IM KRONPRINZENPALAIS

Für zwei Mark Eintrittsgeld — nachdem man unten schon eine Mark bezahlt hat — konnte man im Kronprinzenpalais Bilder und Plastiken junger holländischer Künstler sehen. Der Kunstfreund sieht die Berechtigung dieser Extraveranstaltung nicht ein, weil die meisten ausgestellten Kunstwerke einfach schlecht sind, und weil die, die nicht geradezu schlecht sind, eine sensationelle Zurschaustellung in der vornehmsten deutschen Staatsgalerie für moderne Kunst auch nicht rechtfertigen. Der Kunstfreund wird aber belehrt, daß es sich um eine wichtige politische Kundgebung handelt. „Ein Stein zum Bau des zukünftigen, die ganze Menschheit umfassenden Liebesbewußtseins", Austausch der höchsten Kulturgüter, Völkerversöhnung durch den Expressionismus! Unser Außenminister war bei der Eröffnung anwesend, der Kultusminister hat gesprochen (wann täte er es nicht!), und empörte Festteilnehmer erzählen, es sei ein Zeremoniell beobachtet worden, wie nur je in der wilhelminischen Epoche. So wird die Kunstpolitik der Kriegszeit also munter fortgesetzt. Sie besteht darin — jetzt aber mit unzulänglichen Mitteln —, sich bei den Neutralen unter Preisgabe des Selbstgefühls anzubiedern, und Geringschätzung dafür zu ernten. Wo ist die Garantie, daß eine gleich schlechte Sammlung deutscher Bilder in der vornehmsten modernen Staatsgalerie Hollands gezeigt werden darf? Garantiert es die „Kornscheuer", die Veranstalterin dieser holländischen Ausstellung? Und welche Garantien bietet diese „Kornscheuer" selbst? Diplomatenstimmen beschwichtigen: „Schtscht . . . nicht so laut um Gotteswillen! Wir dürfen die Holländer nicht verstimmen!" Auf eine so elende Kunstpolitik lassen wir uns aber nicht ein, überzeugt, daß alle ernsten Kunstfreunde, sowohl in Deutschland wie in Holland, unseres Sinnes sind, wenn wir sagen, daß nur die guten, die ausdauernden Kunstwerke, die, worauf ein Volk als auf vorbildliche Leistungen stolz sein kann, pacifizierend wirken, daß schlechte Kunstwerke aber trennen. Wir wissen alle Ernsthaften an unserer Seite, wenn wir, in ehrenvoller Minorität, gegen die Kunstpolitik der Straße, wie Ludwig Justi sie fortgesetzt betreibt, fortgesetzt Einspruch erheben.

Die Besten unter den jungen Holländern sind die schon recht angejahrten Toorop und Thorn-Prikken und der jüngere Schelfhout. Aber auch sie geben nur praeraffaelitisch akademische Abstraktionen, gezierte Primitivität und geistvolle Stilisiererei. Van Dongens dekoratives Matisserezept bleibt leer; und die etwas brutale Virtuosität im Sinne Pechsteins von Colnot oder Leyden vermag den Gesamteindruck nicht zu retten. Der holländische Expressionismus kommt scheinbar nie ganz von Altmeisterlichkeit und Galeriebräune los, er ist offenbar ein höchst künstliches Gewächs; dennoch hätte sich die junge holländische Kunst vorteilhafter darstellen lassen. Lehrreich wäre immerhin eine gut jurierte Ausstellung gewesen, die den Betrachter von Mauve und

Israels zu Breitner, von diesem zu Jan Sluyters, C. J. Maks, Piet van den Hem und dem Radierer Schelfhout geführt hätte. Statt dessen sehen wir Bilder von van Gogh-Nachahmern, die nichts können, öde Rembrandtparaphrasen, talentlose Kandinskyaden, einen albernen Geometrismus, der es nicht einmal bis zum Tapetengeschmack bringt, und ein paar physiognomielose Plastiken.

Man spricht davon, daß eine italienische Ausstellung gleicher Art folgen soll, und von der seltsamen Art, wie die Italiener von der Nationalgalerie eingefangen worden sind. Im Namen der Politik. Wir fürchten, die Politik, die sich so bewährt, ist ebenso schlecht, wie es die Kunstwerke sind, deren sie sich bedient.

K. Sch.

FACULTAS DOCENDI

von RICHARD WINCKEL

Unter den Kunstschulmännern ist ein Kampf ausgebrochen. Die Direktoren der preußischen Kunstgewerbeschulen wollen die Anstellung auf Lebenszeit abgeschafft sehen, und die bedrohten Aspiranten fordern mit dem Hinweis auf die notwendige Stetigkeit der Lehrgänge und Einrichtungen die Beibehaltung einer Gepflogenheit, welche als eigenartige Bevorzugung mit allerlei mißlichen Auswirkungen erscheint. Während in allen gebundenen Berufen der lebenslänglich Anzustellende nur ausnahmsweise nach persönlich-impulsiven Werken eingewertet wird, ist beim Kunstlehrer die individuelle Schöpferkraft ausschlaggebend; und wenn nun jener, in den geistigen oder praktischen Mechanismus seiner Disziplin einmal verflochten, kaum ohne sichtbares Pflichtversäumnis unwirksam erscheinen, stören oder schaden kann, hängt bei diesem alle Fortwirkung von der Erhaltung seiner oft labilen künstlerischen Konstitution und nicht immer kontrollierbaren Loyalität: dem Willen zum Schaffen und Lehren ab. Den unschöpferischen verärgerten Professor findet man deshalb auch häufiger auf Akademien als Universitäten, und wohl jeder Direktor, der für die Erneuerung seiner Schule einen homogenen Lehrkörper wünschte, kam in Verlegenheit und erkannte das Unwirtschaftliche der alten Einrichtung.

Und doch liegt wieder einmal der Übelstand nicht im System beschlossen. Prüfen wir die Fälle, in denen wirklich Erstarrung der Lehrenden und nicht bloß Antagonismus zwischen alter und neuer Richtung vorliegt, so finden wir meistens, daß bei der Berufung nur die vorübergehend giltigen Werte maßgeblich gewesen waren. — Man hatte — dort unter der idealen Fiktion des Fortschrittes, hier zum Nutzen einer gewerblichen Industrie — einen Meister des Zeitgeschmacks eingestellt, nicht des fortwirkend Schöpferischen; einen originellen Kopf ohne Anschauung anstelle eines Kenners und Könners der Form; ein Talent, nicht einen Charakter, einen Virtuosen statt eines Handwerkers. Oder man hatte ein Wunderkind gewonnen, das vieles konnte, ohne etwas gelernt zu haben, und deshalb nicht zu lehren und zu beraten vermochte, und dessen Schöpferkraft mit den Werken der Antizipation verbraucht war. Und man hatte die Personalien geprüft, aber nicht die Person.

Mögen wir die anregende Frische des schier ungeschulten naiv lehrenden Talentes und im rein Kunstgewerblichen auch des raffinierten Virtuosen noch so hoch bewerten und die Bedeutung des Geschmackes als Korrektiv zugestehen: Sicherheit kann — wenn überhaupt einer — nur der Meister geben, dessen Wesensart weniger durch seinen Subjektivismus, als durch eine sich gleich bleibende sachliche Werktüchtigkeit bezeichnet ist. Männer, die nicht mit Spekulationen, sondern mit Erkenntnissen arbeiten, gelangen, wenn sie sich überhaupt der Schule hingeben, in steter Vertiefung ihrer selbst mit den Erfahrungen des Unterrichts zu einer Weisheit, welche nach fünf Jahren zu verabschieden nun wieder unwirtschaftlich wäre. Denn dann könnte kaum die ersehnte lebendig neue Konvention entstehen, welche die Zusammenfassung aller Kräfte ermöglichte, und in der wir die stilbildende Grundlage für alle gemeinsame Kunstarbeit erblicken.

Die Anstellung auf Zeit ist für gewisse wechselnde Selectaklassen und an Anstalten, die sich auf einen industriellen Betrieb einstellen, räsonnabel. Aber eine Schule, welche Anschauung und Können vermitteln will und ohne Stetigkeit des Unterrichts die Resultate etwaigen Experimentierens garnicht zusammen- und ausbauen könnte, braucht Künstler, welche, mögen sie ihr auch nur halb gehören, doch gleichsam ein wurzelechtes Stück ihres Lebens im Längsschnitt, mit Blüten und Früchten, hingeben, nicht einen Fetzen Querschnitt. Wenn aber dem Antrag stattgegeben wird, und es erfolgen gleichzeitig glücklichere Berufungen als früher, dann müssen die nun als Ausnahmen vorgesehenen lebenslänglichen Anstellungen von selbst wieder zur Regel werden, und die neue Einrichtung wird ein unökonomisches Experiment gewesen sein. Eine gewaltsame Pensionierung erfolgloser Kräfte wird heute nicht erwogen; so sichere man sich bei Neuberufungen, welche immer mit dem Kolleg der Fachmänner beraten sein sollten, zunächst nicht durch ein neues Gesetz, sondern durch eine neue Urteilskraft.

FRANZ DEFREGGER †

Im sechsundachtzigsten Lebensjahre ist Franz v. Defregger in München gestorben.

Wir denken bei der Nachricht an seine schöne Almlandschaft in der Berliner Nationalgalerie, die ihn als einen Geistesverwandten des frühen Thoma zeigt. Wir denken an ein Bild, das in seinem Lebenswerk kaum zählt, das jahrzehntelang nicht beachtet wurde neben den berühmten „Bildern aus dem Tiroler Volksleben". Jetzt überdauert es die Arbeiten, vor denen sich die Menschen einst bewundernd scharten, jetzt repräsentiert es das Beste des Künstlers. Und das ist die Tragik dieses einst so gefeierten Lebens.

K. Sch.

Künstler Anekdoten

BESCHEIDENHEIT

Bonnat und Degas unterhielten sich über ihre Sammlungen, die gleich wertvoll waren durch Werke von Corot, Delacroix, Courbet, Daumier, Ingres und andern Meistern des neunzehnten Jahrhunderts. Bonnat, nicht weniger geistreich als Degas, lud diesen ein, seine Sammlung anzusehen, und setzte bescheiden lächelnd hinzu: „Ich verspreche Ihnen, meine Bilder nicht darunter zu mischen".

PEINLICHER VERGLEICH

Degas liebte Manet nicht sehr. Er selbst war zurückhaltend, fast ängstlich und ärgerte sich über die Sicherheit und Einbildung Manets, der sich immer beklagte, daß er keinen Erfolg habe. „Was klagen Sie", sagte Degas, „Sie sind ebenso gut bekannt wie Garibaldi".

KÜHNES BILD

Robert Fleury der Ältere war ein Feind jeder neuen Richtung. Manet ärgerte sich über ihn, und schrie während eines Gesprächs: „Er soll uns doch in Ruhe lassen, dieser alte dumme Kerl, der den einen Fuß in gebrannter Siena hat und den andern im Grabe!"

UNVERBESSERLICH

Ein berühmter Kunstsammler in Köln, ein alter geistlicher Herr wurde krank. Als man seinen Tod nahen fühlte, wurde ein Priester mit den Sterbesakramenten geholt. Dieser näherte sich dem Krankenbett, indem er ein Kruzifix vor sich hertrug. Der Kranke warf einen Blick auf das Kruzifix und sagte: „Würzburger Arbeit, Elfenbein, aus der Zopfzeit, wenig wertvoll." Und verschied.

INSPIRATION

Der Bildhauer Rudolf Belling hat in einem Brief an einen Kunsthändler, den das „Kunstblatt" mitteilt, den Sinn seiner Plastiken erklärt. Unter seiner Gruppe „Erotik" sagt er dieses:

„Na, das hat jeder mit sich abzumachen. Ich bin vor Jahren an den Ufern eines Krötenpfuhls zur Brunstzeit dazu inspiriert worden. Ein Nervenleidender war meine Begleitung; der Empfindsame zitterte noch stundenlang, nachdem wir den Teich verließen."

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Peter Jessen, Der Ornamentstich. Geschichte der Vorlagen des Kunsthandwerks seit dem Mittelalter. Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin, 1920.

Kunsthalle zu Hamburg. Kleine Führer. Nr. 1—12. Gedruckt im Auftrage der Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle.

Französische Malerei seit 1914 von Otto Grautoff. Mauritius-Verlag, Berlin, 1921.

Robert Mezaire. Der unsterbliche Betrüger. Illustrationen von Daumier.

Die Portierfrau von James Rousseau. Illustrationen von Daumier. Beide im Mauritius-Verlag, Berlin, 1911.

Paul Bollmann, Vom Hamburger Strand. Farbige Reproduktionen v. Gemälden. Hanseatischer Kunstverlag, Hamburg.

Leipziger Museumsführer von Hildegard Hagen. H. Hæssel Verlag, Leipzig.

NEUNZEHNTER JAHRGANG, FÜNFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 18. JANUAR. AUSGABE AM 1. FEBRUAR NEUNZEHNHUNDERTEINUNDZWANZIG. REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G. M. B. H., LEIPZIG

REMBRANDT, SELBSTBILDNIS. TEILAUFNAHME

Kunst und Künstler

NEUE FUNDE AN SPÄTEN BILDNISSEN REMBRANDTS

VON

WILHELM VON BODE

Der Krieg hat auch dem Kunstbesitz der Privatsammler arg mitgespielt; bei den Unterlegenen wie bei dem triumphierenden Neunzehnländerbunde, das eine Amerika ausgenommen. Während der Kriegsjahre, vor allem aber seit dem famosen „Frieden" ist die Abwanderung guter Kunstwerke nach den Vereinigten Staaten immer größer geworden. Seit einigen Monaten ist darin freilich eine Stockung eingetreten; sie ist aber sicher nur eine vorübergehende. Die großen Lager an alten Gemälden, die namentlich an den neutralen Stapelplätzen: im Haag und in Luzern, aber auch sonst an den alten Kunstmärkten aufgespeichert sind, werden sich sofort wieder nach Amerika entleeren, sobald die jetzige internationale Wirtschaftskrisis eine Lösung gefunden hat.

So sehr die außerordentliche Steigerung der Preise alter Kunstwerke und die damit verbundene Jagd auf wenig bekannte oder versteckte Meisterwerke in Privatbesitz und ihre Abwanderung aus Europa zu beklagen ist, das eine Gute hat sie gehabt: sie hat uns wieder mit einer ganzen Reihe trefflicher Werke, die verschollen oder überhaupt unbekannt waren, bekannt gemacht. Namentlich gilt dies von Gemälden Rembrandts. Im Supplementband zu meiner großen Rembrandt-Publikation hatte ich zu den 539 in den ersten sieben Bänden veröffentlichten Bildern im Jahre 1905 weitere 56 Bilder hinzufügen können. In einem neuen Supplementband, den ich mit der Firma Charles Sedelmeyer jetzt vorbereite, werden wieder mehr als hundert Gemälde Rembrandts, die uns bisher unbekannt oder die aus dem Auge verloren waren, in Bild und Text veröffentlicht werden. Als Probe seien hier ein paar Bildnisse vorgeführt, die den letzten Jahren des Künstlers angehören und die zu seinen Meisterwerken zählen.

Die lebensgroße Halbfigur eines ältlichen, sitzenden Mannes mit aufgedunsenem Gesicht, einem breiten Hut über dem hellen Haar, war zu-

letzt 1874 von Sir Culling Eardley im Burlington-House ausgestellt, aber dann in anderen Besitz übergegangen, über den ich schon 1879 vergeblich Auskunft zu bekommen suchte. Jetzt befindet es sich in der Londoner Kunstsammlung von Thomas Agnew & Sons. Die häßlichen Züge werden keineswegs durch geistigen Ausdruck verschönt oder können auf den Beschauer sonst anziehend wirken; die kleinen Augen schauen fast stupid aus den dicken Backen heraus. Und doch ist das Bild durch die Wucht der Erscheinung, durch die malerische Behandlung von einer künstlerischen Wirkung wie nur wenige andere Bildnisse selbst von Rembrandt. Das Bild ist vom Jahre 1667 datiert, also zwei Jahre vor dem Tode des Meisters; dieselbe Jahreszahl trägt das Bildnis eines jungen Mannes mit langem flachsblonden, lockigen Haar in der Galerie von Sir Otto Beit in London, das diesem Bilde auffallend ähnlich ist, als Kunstwerk wie in der Persönlichkeit des Dargestellten. Sind in den beiden Porträts, die auch in der Größe fast genau übereinstimmen, Vater und Sohn dargestellt?

Das zweite Bildnis, von dem wir auch eine besondere Nachbildung des Kopfes allein geben, verrät auf den ersten Blick den Dargestellten: es ist ein besonders anziehendes Selbstbildnis Rembrandts im Alter von etwa sechzig Jahren, also nur ein paar Jahre früher entstanden als das eben genannte Bildnis. Es befindet sich im Besitz des Marchese Serra dei Duchi di Cassano in Neapel, zurzeit in London. Da das Bild hier von Herrn Hauser in Stand gesetzt wurde, hatten wir wiederholt Gelegenheit, es bei ihm zu bewundern. Es erscheint auf den ersten Blick unfertig; in der Tat sind einzelne Teile kaum über die erste Anlage gebracht, namentlich die rechte Backe vom Ohr bis zum Kinn. Aber augenscheinlich ließ der Künstler das Bild in diesem Zustande, weil er so alles, was er wollte, darin ausgedrückt hatte. Es ist auf schwarzem Grund gemalt; das breit angelegte Kostüm zeigt neutrale braune und graue Farben, das Barett ist von tiefviolett-schwarzer Farbe, nur der Kragen des Rockes hat einen bräunlich-roten Ton. Um so farbiger ist das Gesicht, in dem der Meister mit kurzen Pinselstrichen gelbe, rosarote, bläuliche und weiße Töne mit unerhörter Sicherheit, fast unverstrichen dicht neben- und übereinander gesetzt hat. Die Fleischtöne kommen in ihrer Farbigkeit doppelt stark zur Geltung, da der Künstler die tiefen Schatten im Mund, Nasenlöchern und am Ohr und die Augen in reinem Beinschwarz fett aufgetragen hat. Ich kenne kein anderes Bild von Rembrandt, in der die Karnation so farbig und so rein in ihren Lokaltönen wiedergegeben, in dem die Modellierung und der geistige Ausdruck so unmittelbar und zugleich so fein zur Geltung kommen. Unter den zahlreichen Selbstbildnissen Rembrandts steht dieses mit oben an.

REMBRANDT, SELBSTBILDNIS. RADIERUNG

REMBRANDT, SELBSTBILDNIS

MARCHESE SERRA DEI DUCHI DI CASSANO, NEAPEL

REMBRANDT, MÄNNERBILDNIS. 1667

THOMAS AGNEW & SONS, LONDON

TEILANSICHT DER GRUPPE IM KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM, BERLIN
ABBILDUNG 2

JESUS UND JOHANNES

VON

THEODOR DEMMLER

Mit der Gruppe „Jesus und Johannes" ist in die Sammlung alter deutscher Kunst im Berliner Museum ein Werk eingezogen, das seine Umgebung überstrahlt und dem engen Raum, der die Werke des Mittelalters beherbergt, einen neuen Mittelpunkt gegeben hat.

Es ist kein Zufall, daß die Menschen der Gegenwart, auch die, die mit der Geschichte nicht vertraut sind, rasch den Weg zu diesem Kultbild finden, von dem uns sechshundert Jahre trennen. Ein tief menschlicher Inhalt, der an keine Zeit, an keine kirchliche oder religiöse Lehre gebunden scheint, eine schlichte, und doch nicht starre Formensprache, edel und ernst, stark stilisierend, aber ohne alle Theatralik, ein Farbenglanz, den die Jahrhunderte nur stimmungsvoller gemacht haben, aus Gold und Elfenbein gemischt, feierlich und alltagsfern — das lockt heute mehr als technische Bravour, als lebendiges Erfassen und Nachbilden des Reichtums der Erscheinungen.

Aber dies Werk, auch wenn es der Stimmung des Augenblicks entgegenkommt, bedeutet einen

dauernden Gewinn. Es gehört zu denen, die die Summe eines Zeitalters ziehen, die ganz und gar der Ausdruck ihres Jahrhunderts sind, und eben darum das Ewige ihrer Epoche lebendig erhalten, es hinübertragen zu fernen Geschlechtern.

Das vierzehnte Jahrhundert erschien den Betrachtern der deutschen Bildnerkunst oft wie ein dunkles Tal zwischen ragenden Gipfeln. Es stand im Schatten der königlichen, klassischen Kunst des dreizehnten, das durch die Namen Naumburg, Bamberg, Straßburg bezeichnet wird, im Schatten auch des fünfzehnten, wo der breite Strom der Renaissance zu rauschen beginnt. Seine Beurteilung war einseitig negativ; man vermißte den kühnen Realismus der Stifterfiguren von Naumburg, man sah die Abhängigkeit von der Architektur, die Manier im Ausdruck des Gefühls, in der Gewandung. Die bildnerische Schöpferkraft schien erschlafft, schien zu schlummern bis zu ihrem „Erwachen" unter dem Eindruck der Neugestaltung der Malerei im fünfzehnten Jahrhundert.

In Wahrheit hatte sie sich nur anderen Zielen zugewendet. Der mächtige Zug der Verinnerlichung, der beim Beginn der letzten Epoche des Mittelalters das ganze Geistesleben ergreift, verändert nicht bloß die Frömmigkeit, sondern schafft auch der Kunst ein neues Ideal.

Beides steht im engsten Zusammenhang. Es ist die Zeit der Entdeckungen auf dem Gebiet des Seelischen. In der unmittelbaren Hingabe der Seele an Gott, bei der die Außenwelt, aber auch die Kirche, ihre Lehre wie ihre Gnadenmittel, zu-

TEILANSICHT DER GRUPPE IM KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM, BERLIN

ABBILDUNG 3

JESUS UND JOHANNES. HOLZ. 14. JAHRHUNDERT. BERLIN, KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

ABBILDUNG 1

rücktreten, findet der einzelne sich selbst. Indem er Lust und Leid der religiösen Kontemplation bewußt durchlebt, beobachtet er sein Innenleben, findet er neue Maßstäbe für den Wert des Menschlichen. Indem er ganz in Gott aufzugehen, in seinem Wesen unterzutauchen strebt, gibt er unbewußt diesem Gott menschlichere Züge. Der Herrscher, der Richter der Welt und der Menschheit steigt von seinem Throne herab, er wird zum Seelenfreund des Frommen. Die staunende Ehrfurcht vor der Majestät, der Schrecken vor der strafenden Allmacht wandelt sich in diesem Verkehr der Seele mit „ihrem" Gott. Aus dem Zwiegespräch erblüht die schwärmerische Liebe, die Verzückung, die Seligkeit, die ganz nach innen schaut, die keiner äußeren Stützen ihres Glaubens bedarf, weil sie der inneren Erleuchtung gewiß geworden ist.

Unsere Jesus-Johannes-Gruppe führt uns in diese Welt der Mystik, in die Frömmigkeit, wie sie im Kreis der „Gottesfreunde" in der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts gepflegt wurde. Daß diese Bewegung Kunstwerke von solcher Ausdruckskraft mit sich führt, ist ein Beweis ihrer Tiefe und Lebendigkeit.

Schon das Thema des Künstlers ist ganz aus dem neuen Geist geboren. Nicht etwa das Fragment einer Abendmahlsgruppe, sondern eine selbständige Schöpfung, eines der Lieblingsthemen der Zeit haben wir vor uns. Bezeichnend, daß ihr kein Dogma zugrund liegt, sondern eine einfache Bibelstelle: der „Jünger, den der Herr lieb hatte", der „an der Brust Jesu lag", ein Bild also, das den Gottesfreunden jener Tage ganz von selbst vertraut, ja wie eine göttliche Bestätigung ihres eigenen Empfindens klingen mußte. Die theologische Spekulation scheint sich der Stelle kaum bemächtigt zu haben. Doch bei den Dominikanerinnen süddeutscher Klöster, deren Briefwechsel mit ihren geistlichen Beratern uns zum Teil erhalten ist, auch in Gebeten, taucht sie oftmals auf. In den „Offenbarungen" der Margaretha Ebner, die in den vierziger Jahren im Kloster Maria Mödingen bei Dillingen entstanden, heißt es: „sunderlichen ist mir ain süezziu gaub* geben von got in der minn sines aller liebsten jungers, mins herren santi Johannes. Wenne ich kum zu der manunge, as min herre S. Johannes ruowet auf dem süezzen herzen mins herren Jhesu Christi, so berüret mich ain as süezziu genade, daz ich daz wort nit wol gesprechen mag. und so ich kum zu der manunge des süezzen tranches, daz er trank und sok uz den süezzen brüsten Jhesu Christi, so moht ich aber das wort nit wol gesprechen, und sas aber ain wil und bin denne in dem lust und in der begirde, daz ich von minnen gern da stürb.*

* Gabe.

Solche Stellen zeigen uns den Mutterboden, aus dem die Kunst unseres Bildhauers erwuchs; sie geben die Stimmung wieder, mit der sein Werk damals betrachtet wurde. Hat sich doch im Schwesternbuch eines jener Dominikanerinnenklöster auch noch die Nachricht erhalten, daß die Schwestern ihr Gebet verrichten vor dem Bilde, „da sant Johans ruwet uff unsers Herren Herczen".** Aber auch ohne diese Spuren im zeitgenössischen Schrifttum lesen wir aus den Zügen des Bildwerks selbst deutlich genug die religiöse Inbrunst, die hier künstlerische Form geworden ist. Und vielleicht ist unter all den — etwa zwanzig — Fassungen desselben Themas, die uns erhalten sind, keine, die so rein den Geist der neuen Gottesminne wiederspiegelt wie gerade die, die jüngst für das Berliner Museum erworben wurde.

Wir sind gewohnt, bei dem Wert eines Kunstwerks vor allem nach der persönlichen Leistung des Künstlers zu fragen. Diese Frage ist auch dem mittelalterlichen Werk gegenüber voll berechtigt. Nur sind wir nicht immer in der Lage sie erschöpfend zu beantworten. Unsere Gruppe, neben der eine stattliche Reihe von Varianten steht, gewährt den besonderen Reiz, daß sie zeigt, wie Gebundenheit und Freiheit ihres Schöpfers nebeneinander stehen, und wie gerade die feste Tra-

* Philipp Strauch, Margareta Ebner und Heinrich von Nördlingen (Freiburg 1882), Seite 74, 15—25. Die dort erzählten Vorgänge fallen in das Jahr 1344. Vergl. die Stelle Seite 33, 19 (aus dem Jahre 1335): „daß ich ruhen sollte mit meinem lieben Herrn S. Johannes auf dem geliebten Herzen Jesu Christi und daraus trinken sollte". Briefwechsel ebenda Seite 207, 8. Seite 221, 71 („der dich auch so zartlich als sinen geminten junger Johannem in siner schoss gebrüetet hat"). Ähnliches in den „Offenbarungen der Adelheid Langmann", herausgegeben von Ph. Strauch, Seite 28, Zeile 20 bis 22. Über eine Vision der Zistersienserin Ida von Leeuw † 1300, vergl. Richstätter, Herz-Jesu-Verehrung des deutschen Mittelalters, I., Seite 159.

**) Baum im Katalog der Stuttgarter Altertümersammlung, Seite 83 (zu Nr. 28). Das oben erwähnte Kloster ist St. Katharinenthal.

JESUS UND JOHANNES. HOLZ. ANTWERPEN, PRIVATBESITZ
ABBILDUNG 4

dition der Werkstatt eine der Quellen seiner Kraft wird.

Unter den drei Bildwerken, die ich hier im Bilde vorführe, ist vielleicht die älteste uns erhaltene Abbildung 5. Daß sie wirklich das Urbild aller folgenden darstellt, ist kaum anzunehmen. In der Gewandung stehen die beiden anderen (Abbildungen 1 und 4) einander so auffallend nahe, daß

nur ein genauer Vergleich die leisen Abwandlungen des Typus ergibt: die Hauptmotive sind einfach identisch. Bei allen dreien finden sich, ganz abgesehen von der Komposition, so starke Ähnlichkeiten in der Technik der schönen, überaus soliden und sorgfältigen Bemalung, daß man versucht ist, ihre Entstehung nicht bloß dem Einfluß eines gemeinsamen Urbilds, sondern auch der Tätigkeit einer und derselben Werkstatt zuzuschreiben, wobei freilich der zeitliche Abstand nach Jahrzehnten zu zählen wäre.

Künstlerisch wichtiger als die Frage der Lokalisierung, die wir vielleicht nie vollkommen lösen können, ist das sichere Ergebnis des Vergleichs der drei Gruppen: sie stammen keinesfalls von einer Hand. Drei Meister schaffen hier aus dem Geist ihrer Zeit heraus, jeder nach seiner Art, an dem Typus des Kultbildes, der in seinen Grundformen feststeht.

Das eigentliche Interesse des Kreises, der diese Gruppe als Ausdruck seines Fühlens schuf, galt der Gestalt des Johannes. Das beweisen nicht nur die Stellen der Literatur, sondern ebenso unsere drei Werke selbst. Im Ausdruck seliger Hingabe des Jüngers an den Meister, im Typus des Johannes selbst, seiner sehr jugendlichen Schönheit, die der Mannheit Jesu kontrastiert wird, zeigen sie eine ebenso auffallende Übereinstimmung, wie sie im Christustypus verschieden sind.

Überall ist es der Jesus der Evangelien, nicht der Christus des Dogmas, der Mensch und Menschenfreund, nicht der Gott und Weltenrichter, der hier vor uns sitzt. Die Schlichtheit seiner Gewandung, die jedes königliche Attribut vermeidet, ist gerade bei Abbildung 5 bezeichnend, wo im Kopf noch eine hieratische Starrheit, im Blick der Augen noch etwas Unpersönliches geblieben ist, das an frühe Entstehung denken läßt. Gleichwohl ist auch dieser Jesus, der das Haupt nicht neigt, der über die Gläubigen hinwegschaut und die Rechte des Johannes nur gerade berührt, statt sie zu fassen, schon durchaus der Jesus der neuen Zeit. Die weiche volle Bildung von Nase und Mund, die schmale Öffnung der Augen verbinden ihn fest mit den Werken des vierzehnten Jahrhunderts, und fast scheint es, als sei seine Haltung dem Durchschnittsbedürfnis der Gläubigen am meisten entgegengekommen. Lebt sie doch noch fort in Wiederholungen, die ganz offenbar von handwerklichen Schnitzern späterer Zeit ohne viel eigene Empfindung gefertigt wurden, wie in der Hüttlinger Gruppe des Kaiser-Friedrich-Museums, aber auch in der früheren und selbständigeren der Stuttgarter Sammlung*.

Die Hoheit des göttlichen Erlösers, der zum Freund des Menschen wird, ist dem Künstler dieser ersten vorbildlichen Gruppe noch so stark gegenwärtig, daß er sich scheut, den Abstand zwischen Johannes und Jesus ganz aufzuheben. Bei dem Haupt, den Armen, den Händen des Jüngers, auch unten in den Gewändern läßt sich die Scheidelinie deutlich verfolgen. Wir stehen am Anfang einer Entwicklung. Noch spricht die bildende Kunst nicht ganz so innig, so hemmungslos, wie das Wort im vertrauten Kreis der Gottesfreunde, oder im andächtigen Selbstgespräch. Noch sind die beiden Stimmungen der Mystik, die Entrücktheit von der Welt, und die Geborgenheit bei dem Erlöser, im Gleichgewicht.

Die beiden anderen Bildwerke (Abbildung 1—4), die, wie das erste, Schöpfungen großer Künstlerpersönlichkeiten sind, führen uns einen Schritt weiter. Beide sind Schilderungen, bei denen das religiöse Gefühl der Zeit sein Letztes in künstlerischer Form ausspricht. Beide mögen, nach der Formenverwandtschaft zu schließen, örtlich und zeitlich eng zusammengehören. Und doch trennt sie eine tiefe Kluft.

Wer das Antwerpener Werk** gesehen hat, wird den Eindruck nie vergessen. Es ist nicht wesentlich besser erhalten als die anderen; aber es strömt eine Lebenswärme aus, die schlechthin einzigartig ist, und die sich mit Worten nicht vollkommen schildern läßt. Hier schnellt die Wage plötzlich nach der einen Seite empor: nicht die Weltentrücktheit der Seele wird geschildert, die an ihrem Gott volles Genügen findet, sondern allein die Seligkeit einer leidenschaftlichen Hingabe des Jüngers an den Meister, des Jünglings an den Mann. So wenig am Aufriß der Gruppe verändert scheint, so sehr die Typik der Körperformen auch hier alles Individuelle zurückdrängt, es ist doch ein vollkommen anderer Geist, der aus dem Ganzen spricht. Dieser Geist ist menschlich, weltlich, diesseitig. Der Christus, der so bewußt nach vorne schaut, ist das Ideal schöner

* Katalog Nr. 28.

** Es ist aus dem rheinischen Kunsthandel in die belgische Privatsammlung Mayer van den Bergh gekommen.

JESUS UND JOHANNES. HOLZ. FRÜHER IN BERLINER PRIVATBESITZ
ABBILDUNG 5

Männlichkeit, wie es in der französischen Kunst des dreizehnten Jahrhunderts ausgebildet worden war. Die sorgsam nach vorn gekämmten Löckchen über der Stirn, der gekräuselte Bart, die Hände, der Ausdruck des Mundes — alles weist auf den höfischen Typus, den wir von der Steinplastik der Kathedralen kennen. Bemerkenswert auch, wie hier der abstrakte Größenunterschied der beiden

Figuren ausgeglichen wird: der Oberkörper des Christus ist nicht mehr so schmal und hoch, der Kopf des Johannes drängt sich viel weiter empor. Und die Gestalt des Jüngers selbst — wie ist hier das Neigen des Hauptes realistisch ausgedeutet, wie folgt der ganze Körper dieser inbrünstigen Bewegung des Hauptes, die Schulter zuerst, dann der emporgeführte Unterarm, und nicht zuletzt die sich spreizenden Finger der aufgestützten linken Hand! Welch ein Schwung, welch ein Feuer in der Modellierung des Kopfes, im Schnitt der vollen Lippen, der Augen, der Locken — scheint es nicht, als sei das vorher nur leise angeschlagene Thema hier erst zum Leben erwacht?

Es scheint so. Niemand wird das außerordentliche Können dieses Meisters in Zweifel ziehen. Seine französische Schulung — er wird wohl auch von Geburt ein Franzose gewesen sein — erlaubte ihm Dinge zu sagen, die die anderen nicht aussprechen konnten. Dinge freilich, die auch außerhalb ihres Wollens lagen.

Der Meister der Antwerpener Gruppe verschiebt den Inhalt des Themas nach der sinnlich-körperlichen Seite hin; sein Jesus ist schön, aber er ist leer, und ohne jede Anteilnahme am Vorgang. Er zieht den Jünger an sich; aber er sieht dabei ins Publikum. Von der innerlichen Hoheit des frühen Christusbildes (Abbildung 5) ist nichts übrig geblieben. Sein Johannes verkörpert wie keine andere Gestalt das tief im Wesen der Mystik begründete sinnliche Element. Die erbaulichen Schriften jener Tage zeigen auf jedem Blatt, wie die unruhig auf und ab wogende Sehnsucht nach der Vereinigung mit dem Herrn, wie die Seligkeit der Erinnerung an die Augenblicke völliger Gottesnähe nach Ausdrücken sinnlich-anschaulicher Art sucht, um sich mitzuteilen. Die Bilder von dem Liebesverhältnis zwischen Mensch und Gott, so rein sie empfunden, so naiv sie aneinandergereiht sind, sie konnten und mußten doch in der Welt der reinen Betrachtung, bei Menschen, die von der weltlichen Arbeit sich ganz loszulösen strebten, die Phantasie ins Gebiet der Schwärmerei und nicht selten auch in eine weiblich-weiche Gefühlsseligkeit hineinführen. Diese Ekstase des Gefühls, diese höchste Lust in der Hingabe des eigenen Ich, hat der Künstler gestaltet und sein Werk ist für den, der zu lesen versteht, ebenso sehr eine Interpretation der literarischen Quellen, wie es von diesen angeregt sein mag.

Dieser Vergleich rückt die Gruppe im Kaiser-Friedrich-Museum ins rechte Licht. Ihre Innerlichkeit ist nicht primitiv, nicht unbeholfen, ihre edle Zurückhaltung verkörpert die reinste, die ganz religiöse Form der Mystik. Dieser Jesus mit dem ernsten sinnenden Blick, dessen hagerer Oberkörper über das natürliche Maß hinaus gesteigert ist, trägt doch die Züge völliger Menschlichkeit. Wie er mit einer leisen, unbeschreiblich rührenden Gebärde im Niederneigen des Hauptes seine Teilnahme an dem Jünger, sein liebendes, verstehendes Herz verrät, das steht nicht nur hoch über dem „beau dieu" in Antwerpen (Abbildung 4), es ist ein neuer Ton in der bildenden Kunst. Auch der Johannes, bei dem der Körper stillgelegt, und alles auf die überstarke Neigung des Kopfes gestellt ist (mit ihrer Gegenbewegung im Gewand), dieser Johannes, der an der Brust des Herrn zur Ruhe gekommen, ja fast entschlummert scheint, — er ist in seiner Stille ergreifender als der schön gelockte, leidenschaftliche Jüngling des Franzosen.

Beide Werke (Abbildung 1 und 4) zeigen gegenüber der archaischeren Fassung (Abbildung 5), wie alles lebendiger, wärmer, bewußter wird. Aber gerade die Verbindung beider Gestalten, wo dieser Fortschritt besonders deutlich ist, bleibt bei der Gruppe unseres Museums (Abbildung 1—3) männlich und beinahe herb. Sie hat etwas von verhaltener Kraft in dem feierlich ausdrucksvollen Gegeneinanderführen der Gewandlinien, in dem Aufragen des Jesuskörpers. Und sie stellt etwas dar, was keinem der anderen gelang. Das Verhältnis des Jüngers zu seinem Herrn, der Menschenseele zu ihrem Gott deutet dieser Meister nicht als selige Verzückung, nicht als ein Aufjauchzen, bei dem die Welt versinkt, sondern als ein kindliches Vertrauen.

In keiner anderen Gruppe sind die beiden Personen sich menschlich so nahe. Der letzte Schauer des Magischen ist verschwunden: aus der bloßen Berührung (Abbildung 5) ist ein herzliches Umfangen geworden. Aber auch die Flut wogender Gefühle hat sich gelegt. In kristallener Reinheit tritt hier jenes Menschliche hervor, was die Evangelien, was die freiesten Mystiker und die Dichter auf ihre Art preisen: die freie Hingabe des Jünglings zum Mann, das schlichte grenzenlose Vertrauen von Mensch zu Mensch. Und so wird unsere Gruppe zum Denkmal der Liebe, die in allen Jahrhunderten junge reine Herzen erfüllt und selig gemacht hat.

REMBRANDT, ANSICHT VON AMSTERDAM

DIE RADIERUNG

GELEGENTLICH DER AUSSTELLUNG IM BERLINER KUPFERSTICHKABINETT

VON

KARL SCHEFFLER

Es kann nicht die Rede davon sein, über Technik und Geschichte der Radierung unterweisend zu sprechen. Wieviel Raum — von andern Voraussetzungen abgesehen — dafür zum mindesten erforderlich ist, hat Max J. Friedländer in seinem kleinen Handbuch gezeigt (bei Bruno Cassirer verlegt), das er, gelegentlich dieser vorbildlich geordneten, prachtvolle Beispiele aller Epochen enthaltenden Radierausstellung in dem von ihm geleiteten Kupferstichkabinett, geschrieben hat. Er braucht etwa hundert kleine Oktavseiten, um kurz zu formulieren, was über die Technik zu sagen nötig ist, und um die Radierung in ihren Wandlungen, von den Anfängen in Deutschland um 1500 durch fast alle europäischen Länder bis zur Gegenwart, zu verfolgen. Mit diesem Führer hat er uns wieder ein Buch geschenkt, das der Bewunderung würdig ist. Nur vollkommene Kenntnis des Stoffes hat die knappe und präzise Disposition ermöglicht, nur einer solchen geistigen Klarheit und Exaktheit hat der sichere Gang durch die Jahrhunderte gelingen können, und nur eine so hellsichtige Unterscheidungsgabe hat Urteile formulieren können, die mit demselben Wort charakterisieren und werten, und so die Beschreibung des historisch Vorhandenen qualitativ gliedern. Wenn Friedländer aber schon eine Virtuosenleistung vollbringt, indem er den Stoff auf hundert Seiten meistert, so wäre ein Versuch, dasselbe auf dem zehnten Teile des Raumes zu tun, lächerlich. Es mögen darum einige Notizen genügen, über Gedankenreihen, die die schöne Ausstellung und die Lektüre von Friedländers Buch erweckt.

Betrachtet man Radierungen aus vier Jahr-

FRANCISCO GOYA, AUS DEN CAPRICHOS

hunderten in der Art, wie in dieser Zeitschrift die Kunst überhaupt betrachtet wird: in einer gewissermaßen zeitlosen Weise, als gäbe es in der Kunst zwar Bewegung aber nicht eigentlich Geschichte und noch weniger „Entwicklung", als bestände die Kunst nur aus höchsten Leistungen, und als seien Gestaltungskraft und Technik in diesen höchsten Leistungen untrennbar verknüpft, so scheidet man erst einmal — nicht mit dem Verstand, sondern gefühlsmäßig — alles aus, was nicht unbedingt Radierung hätte sein müssen, was die Künstler mit Hülfe des Stichs oder der Zeichnung ebenso charakteristisch oder doch ähnlich so hätten ausdrücken können. Damit fallen dann nahezu zwei Jahrhunderte weg. Was die Künstler von Hopfer bis Dürer und den frühen Niederländern radierend geschaffen haben, ist gewiß wertvoll, wenn man die technische Entwicklung betrachtet, oder wenn man die Blätter als Zeugnisse der Begabung nimmt. Keiner dieser Künstler hat aber die Radierung als Ausdrucksmittel durchaus nötig gehabt, keiner hätte ohne seine Radierungen Wesentliches verschwiegen. Selbst Dürer, so herrlich sein Kaltnadelblatt des heiligen Hieronymus ist, und so sehr man denken sollte, daß seiner beweglichen Geistigkeit die Radierung hätte liegen müssen, ist nicht auszunehmen. Nur die Donaumeister und Bruegel mit seinem erstaunlichen Blatt verdienen einen Vorbehalt. Der erste Künstler, dem die Radierung ganz zum natürlichen Ausdrucksmittel wurde, den man sich ohne sein radiertes Oeuvre nicht vorstellen könnte, ist Rembrandt. Mit ihm erst beginnt die Radierung als selbständige Kunst; um dann auch gleich, wie es häufig ist, die Höhe zu erreichen. Das heißt: die Radierung hat ihre Herrschaft angetreten, als der Künstler sich als Individualist vom Handwerk zu lösen begann, als die persönliche Handschrift wichtig wurde und die Anschauung entschiedener dem Malerischen zuneigte. In den romanischen Ländern ist die Radierung sogar erst im achtzehnten Jahrhundert, in der Zeit des Barock, ein lebendiges künstlerisches Ausdrucksmittel geworden; dem Geist der italienischen Renaissance ist sie fremd geblieben. Die Radierung ist, kurz gesagt, eine Technik der malerischen Sehform, sie ist eine moderne Technik jener Künstler, die, um einmal Worte von Wolfflin zu benutzen, die offene Form bevorzugen, die das Tiefenhafte wollen und die Einheit, und die dafür die absolute Klarheit des Stichs aufopfern. Die Radierung weist in jedem Fall nachdrücklich auf das handschriftlich Persönliche der Begabung, während der Stich mehr auf allgemeine Stilmerkmale der Zeit hinweist; sie neigt ebenso sehr dem Unkonventionellen zu, wie der Stich der Konvention. Man unterscheidet die Radierungen nach Meistern, die Stiche mehr nach Zeiten und Ländern.

Was sind das nun für Künstler, denen das Radieren etwas wie ein Müssen ist, die es brauchen, um sich ganz auszusprechen? Viele sind ihrer nicht. Spitzt man die Antwort, der Prägnanz zuliebe zu, so kann man von drei Gruppen von Radierern sprechen. Die erste Gruppe versammelt sich ungezwungen um Rembrandt, die zweite erkennt Goya als ihren Meister an, und die dritte ist wenigstens ungefähr bezeichnet, wenn man den Namen Piranesi nennt. In den beiden ersten Fällen repräsentieren geniale Persönlichkeiten, im dritten Fall kommt dem Künstler, der als Vertreter ge-

PIETER BRUEGEL, LANDSCHAFT MIT HASENJAGD

EDUARD MANET, MADAME G. M.

nannt wird, überragende Bedeutung nicht zu. Und das ist nun gleich bezeichnend für die Gattung. Zu Giovanni Battista Piranesi, dem kühn radierenden Architekten, in dessen Landschaften großen Formats, so möchte man sagen, immer zu viel Architektur und in dessen Architekturbildern zu viel Landschaft ist (dort zu viel Kulturgeschichte und hier zu viel Gras), gehören einige Künstler, die mehr gelten als er; doch verkörpern sie den Typus nicht so rein. Es gehört zu ihm der Meister sonniger Landschaftsstimmungen Antonio Canale, Bernardo Belotto, der seinen Stadtansichten einen großen Zug zu geben versteht, und der große Dekorateur Tiepolo, auf dessen technisch kühnen Blättern es so „festlich und ein wenig hysterisch erregt" zugeht; es gehört grundsätzlich in diese Gruppen aber auch Claude Lorrain, der große Lyriker der heroischen Landschaft, Gabriel St. Aubin, der in so hohem Maße die Phantasie der Radiertechnik hatte und andere Italiener und Franzosen des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts. Alle diese Künstler hatten mehr oder weniger die Prospekt- und Vedutenphantasie. In ihren Blättern ist etwas Szenarisches. Das Architektonische ist überall betont, die Haltung ist dekorativ. Der eine radiert Ruinenromantik, der andere Heiligentheatralik im Sinne des Jesuitenbarock, der dritte heroische Landschaftsprospekte, und bei einigen andern gerät die Linie gar ins Ornamentale. Um die opernhaft repräsentative Stimmung zu geben, die diese Künstler anstrebten, bedurfte es der Radierung; der Stich wäre nicht geschmeidig, nicht fügsam, nicht malerisch genug gewesen. Doch ist es bezeichnend, daß die Radierungen dieser Künstlergruppe immer ein wenig noch an Stiche erinnern. Manchmal mehr, manchmal weniger. Der Zeitstil ist in diesen Künstlern verhältnismäßig stark, der dekorative Drang kam von den Darstellungsmitteln des Stichs nie ganz los. Das ist auch nicht anders geworden, nachdem sich die Auffassung im neunzehnten Jahrhundert grundsätzlich scheinbar gewandelt hatte. Auch Joseph Anton Koch, Quaglio, Carl Wilh. Kolbe, Reinhardt u. a. gehören dieser Gruppe an; und vor den epische Stimmungen erweckenden Blättern des französischen Architekturromantikers Charles Meryon ist der Piranesizug sogar auffallend, wenngleich die Lebensstimmung eines anderen Jahrhunderts, einer anderen Gesellschaft mit Händen zu greifen ist. Ja, so paradox es im ersten Augenblick scheinen will: selbst in den Radierungen Whistlers ist, wiederum verwandelt, dieselbe Tendenz. Whistler scheint ganz anders zu sein, das Feste ist bei ihm weich aufgelockert, vor allem in den späteren Blättern. Betrachtet man seine Arbeiten und die seiner Genossen oder intellektuellen Schüler, der Seymour Haden, Joseph Pennell, Muirhead Bone, Brangwyn, Cameron usw., so sieht man bald, daß das „Impressionistische" dieser Blätter nur Schein ist. Und man sieht auch, daß es mit der Rembrandtkoketterie nicht viel auf sich hat. Diese Engländer sind ebenfalls szenarisch, auch sie haben die Vedutenphantasie, wenn auch nur in der Form flüchtiger Reiseeindrücke oder Gelegenheitsbilder. Die Motive sind anders, die Technik ist anders, der Zeitstil ist verwandelt, das Parfüm ist anders; letzten Endes ist aber auch wieder nichts verwandelt. Piranesi wird immer wieder von neuem geboren.

Geht man von hier zu Rembrandt, so betritt man eine andere Welt. Man verläßt die Spezialiät und ergreift das alles umfassende Leben; man sieht nun erst, was die Radierung sein kann, was es mit dem Wesen der Radiertechnik auf sich hat. Vergleicht man eine Zeichnung Rembrandts mit

MC. MILL WHISTER, DIE THEMSEPOLIZEI

MAX KLINGER, EINE MUTTER

MIT ERLAUBNIS DER KUNSTHANDLUNG AMSLER & RUTHARDT, BERLIN

einer seiner Radierungen nach demselben Motiv (Fritz Lugts schönes Buch gibt dazu ja aufs schönste Gelegenheit), so erkennt man, was es wert ist, wenn die Phantasie nicht irgendwo im Gehirn, sondern im Auge und — „in der Spitze des Werkzeugs" sitzt. Rembrandts Radierung ist etwas grundsätzlich anderes als der Stich. Es ist darin nicht mehr eine Spur von etwas Reproduzierendem, sie ist ganz und gar Originaltechnik. Sind jene, die im Sinne Piranesis arbeiten, immer mehr oder weniger Regisseure, so sind die vom Geiste Rembrandts reine Maler. Darum haben die Künstler dieser Gruppe, hat Rembrandt vor allem erst entdeckt, wie sehr das Papier Licht sein kann, wie farbig radierte Schatten, wie bewegt radierte Linien sein können. Bei Rembrandt gibt es nicht mehr parallele Schraffur nebeneinander, sondern die freie Kritzelschrift der einander überschneidenden Linien. Es gehörte eine solche Kraft, Anschauungen in Technik lebendig zu übersetzen, es gehörte die freie Phantasie des Sehens dazu, um der Radierung den Glanz abzugewinnen, den Rembrandt ihr abgewonnen hat. Und es gehörte diese erhabene Programmlosigkeit dem Leben gegenüber dazu, um zugleich das Flüchtigste und das Tiefste mit Schwarz und Weiß ausdrücken zu können.

Die besten Radierer der folgenden Jahrhunderte haben im Geiste, oft im Schatten Rembrandts gearbeitet; von den Zeitgenossen und Landsleuten des Holländers an, die bei aller Enge und Bedächtigkeit niemals eine wahrhaft klassische Gesundheit der Arbeitsweise verleugnen, bis zu den modernen Meistern. Ein still sich zurückhaltender Deutscher, wie der liebenswürdige Adam Elsheimer, kündigt mit einer Seite seines Wesens Rembrandt leise schon an, trotzdem er sich als Deutsch-Römer fühlte; und der provinziell befangene Chodowiecki erscheint in seiner märkischen Einsamkeit leise noch berührt vom Genie des Holländers. Rembrandts Geist ist überall gegenwärtig, wo die Phantasie von der Anschauung, von der Natur, vom Auge in Bewegung gesetzt wird. Darum darf man Menzels von Geist und Lebendigkeit sprühende Radierversuche in dieser Verbindung nennen, trotzdem sein Freund Puhlmann sie in einer Randbemerkung auf einem der ausgestellten Blätter als mißlungen bezeichnet hat. Und darum muß man vor den Blättern der großen Franzosen des neunzehnten Jahrhunderts gar als von einer vielfältig schillernden Renaissance des Rembrandtschen Radierstils sprechen. Künstler wie Delacroix, Millet, Corot und andere ihres Kreises (auch Rodin ist zu nennen), sind nur gelegentlich als Radierer hervorgetreten; wenn sie aber zur Radiernadel griffen, wurden in ihrer Charakterhandschrift neue Möglichkeiten der Technik und des Ausdrucks offenbar. Ihre Blätter gehören zum Eindrucksvollsten der Ausstellung Es sind die Erneuerer

ADOLF MENZEL, FRAU AM FENSTER

der Malerei, die auch die Radierung auf eine neue Höhe geführt haben; ihre Blätter sehen nicht mehr aus wie im Atelier, wie nach Zeichnungen gemacht, sie sehen aus, als wäre unmittelbar vor der Natur auf die Kupferplatte gezeichnet worden. Hier sieht man zum Greifen deutlich den Unterschied zwischen dem langsamen Grabstichel des Stechers und der eilenden Nadel des Radierers, zwischen der zusammenschließenden Skizzistik der Radierung und der in Teilen denkenden Ausführlichkeit des Stichs. In der Folge ist Degas, spät sich den Kunstfreunden erst entdeckend, als ein großer Radierer hervorgetreten; und so viel Manet auch von Goya übernommen hat, letzten Endes hat auch er im Sinne Rembrandts gearbeitet. Max Liebermann gar steht als einer der treuesten und freiesten Schüler in einem noch engeren Verhältnis zu Rembrandt. Was er radierend geschaffen hat, das hätte in keiner andern Technik auch nur annähernd ausgedrückt werden können. Ihm ist die Technik die Sache selbst. Corinth und Slevogt, beide mit einer starken persönlichen Eigenart, gehören gleichfalls in diesen Kreis. Und an der Peripherie wenigstens steht eine Gestalt wie Anders Zorn, der es verstanden hat, sich Rembrandts Radierstil als Virtuose zu bedienen. Dieser ganzen Künstlergruppe gemeinsam ist die Ehrfurcht vor dem Leben an sich, der Glaube an eine allgegenwärtige Schönheit, die Unterscheidungen wie Realität und Idealität nicht kennt; die radierten Blätter

EUGEN DELACROIX, AKTSTUDIE

dieser Künstler haben Atmosphäre. Sie wollen nicht gefallsüchtig glänzen, doch haben sie eben darum den Glanz und Schimmer der schönen Unbefangenheit.

Die dritte Radierergruppe versammelt sich um den Namen Goya. Hier treten die Künstler an ihre Aufgabe wiederum von einer andern Seite heran. Es handelt sich um denkende Künstler, die zur Radiertechnik greifen, weil diese den Gedanken gut darzustellen imstande ist. Sie schildern nicht das Zuständliche, nicht das optisch Ruhende, sondern Vorgänge und Handlungen. Diese Künstler sind Sittenschilderer, Kritiker der Zeit und der Gesellschaft; sie radieren Epigramme, Fabeln, Allegorien oder Symbole, Anklagen und Satiren. Ihr Zeichnen auf der Kupferplatte ist ein leidenschaftliches oder auch wohl lehrhaftes Sprechen. Darum neigt ihre Art dem Illustrativen und Literarischen zu; und darum geraten sie auch leicht ins Sensationelle. Der Größte und Persönlichste dieser Gruppe ist Goya. Er steht, von Ribera herkommend, in der Mitte etwa da zwischen Tiepolo und Rembrandt, das heißt: zwischen Theater und Natur. Seine Einfälle greifen den Betrachter hart an; doch werden seine Grotesken und Fratzen schließlich ein wenig starr und drohen nicht mehr, seine kritische Schärfe ermüdet auf die Dauer, seiner spanischen Heftigkeit fehlt es letzten Endes an Fülle. Nicht nur geschichtlich steht er auf einer Grenzscheide, sondern auch künstlerisch. Doch ist ihm keiner gleich gekommen, politische Angriffsgedanken bildmäßig auszugestalten und sie technisch überzeugend, mit naturalistischer Abstraktionskraft, stimmungsstark, mit einer etwas grätigen Handschrift hinzuschreiben. Wie hoch er steht, ermißt man bei der Betrachtung derer, die er angeregt hat. Felicien Rops, der einst berühmt war, weil Neugierde und Schauer sich an seinen gewagten Motiven ergötzte, ist heute schon abgetan. Max Klingers Radierwerk, das berühmt ist wegen seiner lehrhaften Weltanschauungssymbolik und wegen der Präzision der formalen Durchführung, das heute noch in den Kupferstichkabinetten am meisten verlangt wird, kann nur auf Deutsche

J. F. MILLET, DAS HIRTENMÄDCHEN

so stark wirken. Er ist der deutsche Meister der Fertigradierung, er steht dem Geiste Rembrandts ganz fern und kommt nur in seinen frühen, noch nicht symbolistischen Blättern (wir bilden eines ab) der Stimmungskraft Goyas nahe. Zu ihm gehört mittelbar dann auch Käthe Kollwitz mit ihren Revolutionsmotive bevorzugenden Radierungen. Es gehören in diesen Kreis überhaupt alle, die den poetischen Einfall radieren und von lehrhafter, agitatorischer Absicht beseelt sind.

In der neuesten Kunst fehlt es an reinen Typen. Die Expressionisten möchten als Radierer am liebsten alles zugleich geben, sie möchten in einem Maler, Dichter und Regisseur sein. Sie

möchten, mit einem Wort, Synthetiker sein. Doch reicht es nur zu einem mehr oder weniger organischen und darum mehr oder weniger überzeugenden Eklektizismus. Selbst ein so großes Talent wie der Norweger Edvard Munch bleibt in seinem problematischen Allgefühl nicht ganz einheitlich. Er gehört zweifellos in den Rembrandtkreis, sogar in den engeren; aber er hat auch etwas vom Blute Goyas in sich („Der Vampyr"), in den großen Landschaften ist ein ganz leiser Piranesizug, und in den radierten Köpfen ist etwas Englisches. Wenn er sich mit seiner spirituell gewürzten Sinnlichkeit aber zu einer großzügig einfältigen Deutung des Sichtbaren immer wieder zurückfindet, so verlieren sich die, die in ihm, in van Gogh und Cézanne ihre Vorbilder und Meister sehen, gar zu leicht in affektierter Überstilisierung, technischer Künstlichkeit und tiefsinnig sich gebärdendem Manierismus.

Diese Betrachtungsweise hat für vieles, das in seiner Weise auch wesentlich wäre, nicht Platz gelassen. Von den Berufsradierern ist garnicht die Rede gewesen, und mancher berühmte Name ist übergangen worden. Das läßt sich nicht vermeiden, wenn man sich bemüht, die Masse des Vorhandenen frei zu überblicken und sich an Gipfeln zu orientieren.

Indem wir uns nun aus diesem Kunstgebiet entfernen, bleibt einer dieser Gipfel am längsten sichtbar. Er überragt alle anderen, er beherrscht majestätisch das ganze weite Gebiet. Auf ihn fallen zuerst die Strahlen der aufgehenden und am letzten die der untergehenden Sonne: Rembrandt!

C. PISSARRO, LANDSCHAFT AUS PONTOISE

KUNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

Bei Fritz Gurlitt konnten wir endlich den Münchner Maler Richard Seewald näher kennen lernen. Er gehört einer Gruppe Münchner Maler an, die der Berliner Gruppe macht sich bemerkbar. Auch Seewald wirkt als Maler etwas träge, man vermißt lebendige Unmittelbarkeit. Es erfüllt sich in ihm wieder das Münchner Malerschicksal: der Revolutionär gleitet unversehens in eine geruhige Atelierstimmung hinein. Und mit ihm tun es alle seine Genossen. Er gleitet sogar derb ins Kunstgewerbliche hinein, dabei

EDVARD MUNCH, HAUS IN LÜBECK

von Pechstein, Otto Müller, Heckel usw. entspricht; zu ihm gehören Talente wie Edwin Scharff, Oscar Coester, das Ehepaar Caspar, Unold u. a. Sie alle sind, wie ihre Genossen in Berlin, Träger eines revolutionär gefärbten, persönlich verschieden begabten Epigonentums. Doch wirken die Berliner im ganzen frischer, unbefangener und intellektuell beweglicher. Es macht sich bemerkbar, daß diese Maler in der Reichshauptstadt sich neben Liebermann, Corinth und Slevogt behaupten, zugleich sich der Angriffe radikalerer Künstler fortgesetzt erwehren und daß sie darum das Letzte aus sich herausholen müssen. Die Malergruppe, der Seewald angehört, lebt weniger angefochten; und das hat Seewalds Malerei aber höhere Prätentionen: sie kommt angeblich von Cézanne her. Mit Hilfe des Tiers versteigt Seewald sich sogar zu Lebenssymbolen. Und bleibt doch im Gobelin, in der Tapete, in der Dekoration stecken. Der erste Anblick der Bildermenge mit der starken blau-grünen Dominante gibt gleich schon den Eindruck des palettenmäßig Dekorativen. Bei näherer Betrachtung findet man dann wohl manches vor der Natur gut Beobachtete und wirkungsvoll Gestaltete. Doch handelt es sich in keinem Fall fast um Bilder. Der Rahmen umschließt nicht eine fest in sich geformte Einheit; vielmehr sind diese Waldansichten, die italienischen und bayrischen Landschaften, die Stilleben

und Pflanzenarrangements und die Tierbilder wie von fortlaufenden dekorativen Geweben ziemlich willkürlich abgetrennt. Eine solche Verkunstgewerblichung Cézannes ist peinlich. Denn es kann nicht ohne eine Brutalisierung abgehen, die letzten Endes zugleich eine Versüßlichung ist.

Seewalds Talent hat sympathische Züge trotzdem. Vor allem ist ihm zweifellos Geschlossenheit und Einheitlichkeit eigen. Auch spürt man eine wohltuende handwerkliche Sauberkeit. Nur weiß Seewald offenbar garnicht, über welche Tiefen er fröhlich dahinwandelt. Vor einigen Jahrzehnten gab es in München begabte Dekorationsmaler, die Fassaden bemalten und Wände dekorierten: sie waren der Anlage nach nicht schlechter als Seewald, obwohl sie deutsche Renaissance verzapften. Dieses nur zur rechtzeitigen Richtigstellung. Den Tatbestand hat Aug. L. Mayer an dieser Stelle schon vor zwei Jahren, gelegentlich einer Besprechung der Sommerausstellung der Neuen Münchner Sezession, festgestellt. Er sagte damals, „daß eine ganze Reihe von Künstlern auf dem besten Wege sind, zu jener Münchner Geschmackskunst zurückzukehren, expressionistische Varianten jener Münchner Kunst zu schaffen, die nicht zur tiefsten und edelsten deutschen Kunst gehört".

*

Kirchner-Ausstellung im Kronprinzenpalais. Die Veranstaltung ist im allgemeinen gut geglückt. Die zusammengeliehenen Bilder stammen zwar alle ungefähr aus derselben Periode, doch veranschaulichen sie die Begabung und die Eigenart des Künstlers nicht übel; und der Eindruck wird vertieft, weil das Kupferstichkabinett aus seinem Bestand Kirchnerscher Graphik das Wesentliche hergegeben hat. Über den Künstler braucht bei dieser Gelegenheit ausführlich nicht gesprochen zu werden; was ich darüber zu sagen habe, steht in meinem Aufsatz, der im achtzehnten Jahrgang (Seite 217—228) abgedruckt worden ist. Der Haupteindruck in dieser Sonderausstellung war, daß Kirchners Malerei eine Geschmackskunst von hohem Niveau mit gelegentlichen (man könnte auch sagen: mit einigen grundsätzlichen) Geschmackslosigkeiten ist. Besonders hinreißend wirkte die einschmeichelnde, elegante Koloristik. Das Talent bewegt sich mit eckiger Anmut zwischen Munch und Pascin, zwischen Tempelweihrauch und Boulevardparfüm. Wie sehr es dekorativ betont, spürt man auch hier — wie bei Seewald — daran, daß mehrere Bilder so im Beieinander stärker wirken als ein einzelnes Bild. Auch hier hat das einzelne Werk nicht genug Fülle, es ist keine Welt für sich. Im Zug des Ganzen aber ist etwas im Augenblick Berauschendes. Wer nicht viel vertragen kann, wird davon trunken — und redet dann trunkenen Muts von neuen, niegesehenen Offenbarungen. K. Sch.

DÜSSELDORF

Ausstellung von Werken alter Meister aus Düsseldorfer Privatbesitz.

Für den, der die Geschichte der Düsseldorfer Malerei im neunzehnten Jahrhundert kennt, ist es nicht verwunderlich, daß Düsseldorfer Sammler, die in den Räumen des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen die besten Stücke ihres Besitzes zeigen (nur Malerei), besondere Sorgfalt auf die Erwerbung holländischer und flämischer Stilleben-Meister des siebzehnten Jahrhunderts gelegt haben. Was bei diesen, als den Ahnen der Düsseldorfer Malerschule, vor allem zu finden ist: die feine Abgestimmtheit weicher Farbenklänge — das nacheifernd zu erreichen, haben sich die Enkel in erster Linie angelegen sein lassen. Eine freundnachbarliche Verwandtschaft im malerischen Sehen, wenn auch auf anderer geistiger Grundlage. Hier wie dort hohe Malkultur, nur in der Nuance verschieden. Und eben die Nuance ist es wieder, die aus der gleichen künstlerischen Anschauung (die, das soll nicht geleugnet werden, hier wie dort auf die Dauer etwas Ermüdendes hat) das Qualitätswerk höchsten Ranges heraushebt. Ein solches Werk wird in dem „Frühstückstisch mit Römer, Sektglas, Austern, Semmel und Früchten" des Abraham Hendricksz van Beijeren gezeigt; dem in mehr oder minder großem Abstande Stilleben von Heda, Heem, Jan Fyt, Kalff, Adriaen de Greyff und anderen folgen. Das schöne „Geschlachtete Schwein" des Nicolas Maes aus der Sammlung Oeder ist bekannt. Merkwürdig unsicher wirkt eine späte Variante des „Satyr beim Bauern" von Jakob Jordaens, dessen Meister Rubens mit einer kleinen Ölskizze „Papst Gregor der Große", ganz in hellen silbrigen und goldenen Tönen gehalten, leidlich genial vertreten ist.

Was außerhalb dieser sehr eindringlichen Schau aus der vielleicht köstlichsten Epoche der Malerei vorhanden ist, wirkt nicht so einheitlich geschlossen, weder die Zusammenstellung von deutschen und italienischen Primitiven, noch die der italienischen Meister der Hochrenaissance und des Barock, ganz zu schweigen vom achtzehnten Jahrhundert. Das Interesse knüpft sich an einzelne Werke.

Ein bislang noch unbekanntes Kleinod — nicht allein der Ausstellung — ist das „Brustbildnis eines reich gekleideten jungen Mädchens mit roter Nelke in der rechten Hand", wahrscheinlich ein früher Bartel Bruyn d. Ä., nach anderen dem Joos van Cleve zuschreibbar. Die Spezialisten werden sich mit diesem Werkchen zu befassen haben. Desgleichen mit zwei Tafeln (die Apostel Stephanus und Matthias) eines sonst unbekannten Altarwerkes, die von der Hand des in Köln tätigen Anton Woensam (von Worms) herrühren sollen.

Ein Italiener vom Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, die Lunette: „Klage um Christus" ist auf Benvenuto di Giovanni getauft; auch hier steht die letzte Entscheidung noch aus.

Zwei größere Repräsentationsstücke von Palma und Abraham van Diepenbeeck bleiben nicht haften.

Tintorettos „Bildnis eines venetianischen Senators oder Dogen" (Kniestück) wirkt durch die Souveränität der Darstellung. Das prachtvolle Rot des Mantels entzückt immer wieder. Und das frech und famos heruntergestrichene Selbstbildnis des Giacomo Francesco Cipper, genannt Todeschini, erinnert stark an Frühwerke von Velasquez. — Der Visionär Magnasco, sonst in düsteren schweren Farben schwelgend, zeigt einmal in einer „Kreuzigungsszene" und einem „Seesturm" hellere Farben seiner Palette, und zwar nicht minder wirkungsvoll und virtuos.

Manchem Besucher eine willkommene Beigabe sind viel-

C. COROT, ERINNERUNG AN ITALIEN

leicht einige Zeichnungen großer Meister, wie Caracci, Callot, Simon de Vlieger; selbst Goethe ist mit zweien seiner hübschen dilettantischen Blätter zur Stelle.

Einen Führer durch die Ausstellung, die in Verbindung von Immermannbund, Kunstverein und städtischen Kunstsammlungen zustande gekommen ist, hat der Kustos an letzter Anstalt, Dr. Walther Cohen, mit peinlichster Genauigkeit gefertigt. Nur schade, daß nicht bei jedem einzelnen Bild der Besitzer genannt ist; das würde eine spätere Auffindung recht erleichtern. Walter Kruse.

AUKTIONSNACHRICHTEN

Versteigerung der Graphik-Sammlung des Herrn Paul Davidsohn. Zweiter Teil. 22—26 November 1920. Bei C. G. Börner in Leipzig.

In der zweiten Auktion Davidsohn, die von Claude (Gelée) Lorrain bis Marc Anton Raimondi reichte, fehlte der große Mittelpunkt, den vor einem halben Jahre die erste Sitzung in Dürer gehabt hatte. Lucas von Leyden und Mantegna, Claude Lorrain und Nanteuil, Ostade und Marc Anton waren die Höhepunkte, wenn man von Wenzel Hollar und einigen Spezialitäten, wie Hirschvogel und Lautensack absieht. Unter den Käufern saßen viele Ausländer, aber auch das Münchener Kupferstichkabinett konnte in großem Stile kaufen. Die Preise entsprachen im Allgemeinen den Erwartungen, bewegten sich meist um die Höhe der Schätzungen herum, blieben hie und da hinter ihr zurück und überstiegen sie nur bei ganz großen Qualitäten oder sehr begehrten Seltenheiten.

Von den Italienern, für die das Ausland besondere Neigung bekundete, war natürlich Mantegna am meisten geschätzt. „Christus in der Vorhölle" brachte in herrlichem Druck 13700 Mark, „Christus zwischen Andreas und Longinus" 43000 Mark, trotzdem das Blatt nicht ganz tadelfrei war. Mocettos Tritonenfries brachte 14000 Mark. Ein unbeschriebenes Niello, „Triton und Nymphe" ward mit 5100 Mark zugeschlagen, die „Krönung der Maria" (D. 42.) mit 6200 Mark. Sehr hoch ging Marc Anton. Der „Gitarrespieler" kostete 9000 Mark, die „Dido" 10000 Mark und das Genreblatt der blumenbegiessenden Frau gar 25000 Mark.

Unter den Franzosen waren einige Porträts von Masson und Nanteuil recht umstrittene Objekte. Massons „Henri de Lorraine" stieg auf 5200 Mark, Nanteuils „Hardouin de Péréfixe ebensohoch", verschiedene Platten des Louis XIV. auf 4000 resp. 4500 Mark. Den Rekord schlug Henri de La Tour d'Auvergne mit 5600 Mark. Bei Claude Lorrain schwankten die Preise. Die „Furt und der Sturm" hielten sich unter 1000 Mark. Das „Forum" brachte 2600 Mark, die „Neptunstatue" 1800 Mark, das „Fest in Rom" 3300, der „Tanz" 4300, der „Raub der Europa" 4600, „Hirt und und Hirtin" 7000, und der „Rinderhirt 7900 Mark.

Berühmt waren Davidsohns Holländer des 17. Jahrhunderts, Ruisdael kommt erst im dritten Teil, aber Ostade war an der Reihe. Es wurde nur nach Tausenden gerechnet. Von der Spinnerin kostete der dritte Zustand 3300 Mark, der zweite 6200, der erste 12500 Mark. Für gute Drucke mußte man durchschnittlich 4000 Mark anlegen, ein erster Zustand der „Familie" stieg bis auf 10500 Mark, ein solcher vom „Fest unter dem Baume" auf 18000 Mark, und ein vierter Zustand des „Frühstücks" sogar auf 24500 Mark. Alles natürlich in wundervoller Qualität. Für Seltenheitspreise ein Beispiel: Die „Ansicht von Lille" von Gillis Neyts, einem Schüler von Lucas von Uden, der nur wenig radiert hat, mußte in einem ersten Zustande mit 7300 Mark honoriert werden.

Auch Lucas von Leyden, dessen frühe Drucke sehr selten sind, war ziemlich teuer, oft weit über den Taxaten. „Adam und Eva": 3900 Mark, der „Sündenfall": 6100 Mark, „Ruhe auf der Flucht": 5300 Mark, „Abraham und die drei Engel": 8500 Mark, „Auferweckung des Lazarus": 10300 Mark, "Simson und Dalila": 19500 Mark. Von Goltzius waren naturgemäß die Bildnisse am begehrtesten: „Sohn des Frisius": 3300 Mark, „Selbstbildnis": 6700 Mark. Der berühmte „Fahnenträger ward mit 1600 Mark zugeschlagen.

Endlich die Deutschen. Israel von Meckenem stand, als Primitiver, am höchsten. „Lucrezias Tod": 9200 Mark, „Verkündigung": 10500 Mark, „Lautenschläger und Harfenspielerin": 14000 Mark, „Marientod": 21000 Mark. Von den Kleinmeistern kamen der Meister I. B. und Georg Pencz vor, die man neuerdings wieder mit Friedlaender, (m. E. mit Unrecht), für ein und dieselbe Person zu halten scheint. Von Pencz kostete „Abraham und Hagar" 2200 Mark, die „Bekehrung des Saulus" 1450 Mark, der „Bacchuszug" 2800 Mark. Einzelblätter von I. B. wurden folgendermaßen bezahlt: „St. Lucas": 1550 Mark, das „Los der bösen Zunge": 1200 Mark, der „Marktbauer": 1550 Mark, eine „Dolchscheide": 1600 Mark und die „Weinlese der Kinder", das große Querblatt: 5000 Mark. Ornamentstiche des Meisters mit den Pferdeköpfen für Dolchscheiden kosteten 7000 und 7400 Mark.

Die Landschaften von Hirschvogel und Lautensack, den Nürnberger Nachfolgern des Wolf Huber und Altdorfer, fanden starkes Interesse. Während eine Landschaft von Huber mit 2100 Mark wegging, stiegen die Radierungen von Lautensack von 3000 bis auf 8300 Mark, die von Hirschvogel, dem feineren der beiden, bis auf 9800 Mark, eine sogar (B. 74) bis auf 19200 Mark.

Bei Hollar war die Nachfrage verschieden. Einige Bildnisse, wie der unbeschriebene „Thomas Parr" und der „Ritter des goldenen Vließes" brachten es auf ca. 2000 und 3000 Mark, die Vierblattserien der kleinen Landschaften ähnlich, die „Kirche von Antwerpen" auf 2600 Mark, die „Londoner Börse" auf 2800 Mark. Für das reizende Modeblatt mit den Pelzsachen und Muffen mußte ein Liebhaber 1000 Mark bezahlen.

E. W.

ADOLF V. HILDEBRAND †

(6. OKTOBER 1847 — 18. JANUAR 1921.)

VON

HERMANN KONNERTH

Die Krankheit hat wie ein düsterer, schwerer Schatten auf den letzten Monaten des bis dahin so hellen, taghellen Lebens Adolf v. Hildebrands gelagert. Überall wirkt Krankheit drückend, aber hier schien sie so ganz und gar ein Widerspruch und eine Verneinung. Nun aber am 18. Januar der Tod gekommen ist, erringt wieder einmal im Sterben das Leben einen wunderbaren Sieg über den Tod. Das goldene Licht bricht wieder hervor und breitet sich aus: ein herrliches, unvergängliches Leben hat sich vollendet.

Ein wunderbarer Reichtum war und bleibt dieses Leben. Und wunderbar in sich aufgebaut. Aber nicht zu überblicken, wenn jener Abstand fehlt, den Hildebrand selbst so nachdrücklich vor jedem einzelnen Werke der Kunst schon verlangt. Irreführend, ja verneinend ist jedes nahe Tasten, verstehend und befreiend ist nur der Blick auf das geistige Ganze.

Und sähen wir zunächst auch nur seine Brunnen und Bildnisbüsten: welch eine Welt ist da! Mag man dann über einzelne seiner Grabmäler ablehnend urteilen, das einzelne Reiterdenkmal kritisch betrachten, mit allen wieder einstimmend den Rhythmus seiner Reliefkompositionen bewundern: das Wesentliche wird dort getroffen, wo auf die ungeheure Kraft des anschaulichen Erlebnisses hingewiesen wird, in welchem Hildebrand die Welt erfaßt hat und das der eigentliche Kern seines Lebens geworden ist.

Aber Hildebrand war sehr vielseitig und seine Vielseitigkeit war von jener besonderen Art, die Konrad Fiedler meint, wenn er einmal sagt: Viele sind vielseitig, indem sie einer Betrachtungsweise viele Dinge unterwerfen, aber nur wenige sind vielseitig, indem sie ein Ding mehreren Betrachtungsweisen unterziehen. Hildebrand gehörte zu diesen letzteren. Der Kern seines Lebens, die anschauliche Welt wurde in seinem Erlebnis zum Bilde, zur Plastik, zur Architektur; aber diese selbe Anschaulichkeit wurde ihm auch der Gegenstand schärfsten zerlegenden Nachdenkens, — nicht als Vorstufe des künstlerischen Bildens, sondern neben dem künstlerischen Bilden in völlig eigener Art der Betrachtung, in eigentümlich philosophischer Selbstbesinnung, die eine der wesentlichen Seiten seiner reichen Natur gewesen ist.

Und diese verschiedenen Seiten seiner Natur standen in einem wunderbaren Gleichgewicht zueinander, wie er überhaupt einer der wenigen schöpferischen Menschen gewesen ist, deren Seele das Gleichgewicht eigentümlich zukam. Wer dieses nicht kennt, weiß freilich nicht, daß Theorie und praktisch-produktives Schaffen einander nicht stören, sich nicht gegenseitig in ihre Rechte greifen müssen, vielmehr in Erkenntnis ihrer gegenseitigen Grenzen einander fördern und befruchten können. Aber gewiß, nur an einem Punkte sehr hoher geistiger Entwicklung werden solche Erkenntnis und solches Zusammenarbeiten möglich. Hildebrand hat es durchgeführt.

Während rein intuitive Naturen ohne Reflexion auch ohne Halt im Subjektiven stecken bleiben oder nur unter großer Anstrengung und unter ständigen Gefahren Theorien zuhilfe nehmen, während rein reflektierende Naturen ohne Intuition arm und dürr versanden oder nur spärlich, von fremder Intuition befruchtet, Blüten treiben; — sind diese seltenen Naturen aufs höchste zu beneiden, die wie Hildebrand — oder wie Dürer — von allem Anfang an bei einer überaus kräftigen Intuition und Sinnenfreudigkeit doch auch einen starken Drang zur Selbstbesinnung mit sich bringen und die immer wieder auch wissen wollen, was es doch eigentlich auf sich habe mit dem, was sie tun, wenn sie so recht dem unmittelbarsten Drange ihres Herzens folgen.

Es war etwas wunderbares, wie sich Hildebrand dem unmittelbaren Erlebnis hingab, — in starker, produktiver Aktivität, — und dabei doch in horchender, tiefer Bescheidenheit der Seele. Und etwas wunderbares, zu beobachten, wie während der Debatte bei ihm Gedanken entstanden und immer wieder völlig neu entstanden. Niemals verteitigte er starre Sätze, stets war es ein Hören, ein Erwidern, ein Vergegenwärtigen und ein Klären des Sachverhaltes. Daß bei solchem Debattieren gerne alles andere vergessen wurde, weil es in sich so fruchtbar war, ist wohl zu begreifen. — Nur aus einer solchen Hingabe, nur aus einem solchen Erleben von Denken und Gestalten als eines tiefinnersten Berufes konnte jene Harmonie, jenes Glück und jene Heiterkeit seines Wesens erstehen, die aus seinem sonnenhaften blauen Auge sprachen und leuchteten.

*

Je originaler, je selbstsicherer ein Werk geistiger Schöpfung ist, umso sicherer findet es auch seine bestimmte Stellung im großen Zusammenhang der geistigen Schöpfungen überhaupt. Ein solches im besten Sinne persönlich originales Werk ist Hildebrands „Problem der Form".

Als ich mein Büchlein über die Kunsttheorie Konrad Fiedlers (R. Piper & Co., München 1909) schrieb, lag es sehr nahe, nach dem Verhältnis der Gedanken Fiedlers zu jenen Hans v. Marées' und Adolf v. Hildebrands zu fragen. Sehr bald entdeckte ich die vollständige Unabhängigkeit der drei Gedankenkomplexe voneinander, ja sogar den größten Unterschied der drei Denkcharaktere. Gemeinsam war eigentlich nur der eine Grundgedanke der Anschaulichkeit aller bildenden Kunst. Dies hätte allerdings schon genügt, mich zu veranlassen, die drei Theorien ganz nahe nebeneinanderzustellen, nicht aber, sie nebeneinander zu entwickeln und darzustellen. Erst der originale Bestand jeder der drei Theorien, der große wesentliche Unterschied, der zwischen ihnen obwaltete, zeigte mir, wie merkwürdig sie sich einander ergänzten und zu einer größeren Einheit verbinden ließen. Es ist aber nicht meine Schuld, wenn jene meine Darstellung zu einigen späteren Mißverständnissen geführt hat, so daß man fälschlicherweise sogar von einer Fiedler-Hildebrandschen Theorie gesprochen hat. —

Daß das Sichtbare das eigentlichste Gebiet aller bildenden Kunst sei, hatte man auch theoretisch schon lange vor Marées, Fiedler und Hildebrand gewußt und ausgesprochen, z. B. Leonardo. Und Dürers Satz: „Des Menschen edelst Sinn ist Sehen" erinnert sehr an Marées' Formel: „Sehen lernen ist alles". Aber bei Marées tritt diese Erkenntnis als eine energische kunstpädagogische Forderung auf und die Ausbildung des Gesichts wird ihm zur großen Aufgabe, die ein ganzes Menschenleben mit all seinen physischen, geistigen und sittlichen Kräften in Anspruch nehme. — Aber erst Fiedler in erkenntnistheoretischer Wendung spricht es aus, — was vor ihm noch niemand ausgesprochen hatte —, daß eine echte Welt der Sichtbarkeit, eine Sichtbarkeit als solche, überhaupt erst in und durch die Kunst zustande komme und ohne diese als objektives Erlebnis gar nicht vorhanden sei, oder doch nicht in Frage komme. Dies nachgewiesen zu haben, das macht die eigentümliche philosophische Bedeutung, ja philosophische Genialität Konrad Fiedlers aus.

Das Denken Hildebrands ist nun nicht minder philosophisch, aber dennoch nach einer ganz andern Richtung hingewendet. Das Problem Fiedlers, daß die Welt der Sichtbarkeit durch die Kunst erst zustande komme, interessiert ihn eigentlich gar nicht. Für ihn ist die künstlerische Welt der Sichtbarkeit ja eine Selbstverständlichkeit und damit sein Ausgangspunkt für die ihn nun interessierenden Fragen nach den besonderen Merkmalen gerade der künstlerischen Sichtbarkeit: wodurch hebt sie sich ab von der doch auch vorhandenen und sich fortwährend aufdrängenden Sichtbarkeit des Erfahrungszusammenhangs der tagtäglichen Auffassung?

Und nun gibt Hildebrand in außerordentlicher philosophischer Schärfe eine Analyse der Anschaulichkeit unter dem allgemeinen Gesichtspunkte der Räumlichkeit. Hatte Fiedler die Sichtbarkeit als das eigengesetzliche Reich der bildenden Kunst nachgewiesen, so zeigte nun Hildebrand die tatsächlichen allgemeinsten Gesetze der künstlerischen Sichtbarkeit. Das war nun ein abermals neues Problem und seine Aufstellung und Lösung entsprang offenbar aus einer ganz besonderen Art philosophischen Denkens und jedenfalls gab damit Hildebrand etwas, was in der ganzen Geschichte der Kunsttheorie vor ihm noch niemand geleistet hatte: die Ableitung der allgemeinsten Gesetze der künstlerischen Sichtbarkeit — nicht aus einzelnen Gegebenheiten der Natur, sondern aus unserem allgemeinen Verhältnis zur sichtbaren Natur überhaupt. Es werden die Momente des Raumes herausgeschält, die ihn als den notwendigen Zusammenhang reiner (künstlerischer) Sichtbarkeit charakterisieren. Die durchgehende Frage bleibt die: wie muß das Gesichtsbild beschaffen sein, wenn es in sich schon alle Bedingungen einer Raumbestimmtheit enthalten soll? —

Der erste, der die besondere Leistung Hildebrands erkannt und anerkannt hat, war Konrad Fiedler. Er fand in ihr dem allgemeinen Stimmengewirr individueller Anschauungen die in den Kernpunkt des Wesens aller Kunst eindringende Einsicht. „Es war eine Orientierung, die, einmal gewonnen, Sicherheit, Ordnung, Klarheit bringen mußte, wo mehr denn je Verworrenheit und Streit der Meinungen herrschte". —

So steht Hildebrands kleines Buch bedeutungsvoll neben den Schriften Konrad Fiedlers, seines Freundes: ohne kausales Abhängigkeitsverhältnis, wohl aber in einer selten schönen sachlich-logischen Beziehungsmöglichkeit. Diese allein hatte ich seinerzeit betont. Das spätere Mißverständnis aber hat Anlaß gegeben zu einer überaus interessanten Untersuchung über die tatsächliche Entstehungsgeschichte des „Problems der Form" und damit zu höchst wertvollen Einblicken in den Entstehungsprozeß echter und originaler Gedanken. Diese Untersuchung, zu welcher Hildebrand selbst noch Material persönlich beigesteuert hat, hat Dr. Johannes Eichner durchgeführt und wir hoffen sie der Veröffentlichung nahe.

Hildebrand sagt einmal: „Ich hätte das Problem der Form unter allen Umständen geschrieben." Und dies ist wahr: für ihn war es ebenso notwendig, dies kleine Buch zu schreiben, wie es für Marées unmöglich war, die beabsichtigte Zusammenfassung seiner Lehrmeinungen zu Papier zu bringen.

So steht Hildebrands Buch aber auch neben den Künstlerbüchern eines Alberti, Leonardo, Dürer usw., von vielen als unlesbar bezeichnet, und dennoch als dasjenige, das unter diesen allen am meisten, am längsten und mit dem größten Nutzen gelesen werden wird. Denn vollständig frei von der Rücksicht auf irgendeinen bestimmten Stil, vermag es jeder echten künstlerischen Leistung, auch der jeweilig modernsten, die Wege zu ebnen.

*

Ich glaube, Karl Scheffler hat als erster auf die besondere Bedeutung der Bildnisbüsten Hildebrands hingewiesen. Und tatsächlich ist es vielleicht die reichste und edelste Seite seines künstlerischen Werkes. Auf dem Wege der Kunst — welch eine Fülle der echtesten Menschenerkenntnis! Hier offenbart sich eine neue Größe des Menschen Hildebrand in der aufbauenden Beziehung zu den von ihm erfaßten und dargestellten Menschen. Könnte man einmal die gesamte Reihe der Hildebrand'schen Bildnisbüsten nebeneinander sehen: welch ein reicher Trost für die deutsche Menschheit! Und man würde finden, daß manche dieser Bildnisse in der neuen Plastik überhaupt nicht ihresgleichen haben, sehr wohl aber neben den besten Bildnissen Holbeins und Dürers, ja selbst neben jenen Rembrandts bestehen könnten. So groß und intensiv sind sie.

Ist es aber nicht merkwürdig, daß kein Selbstbildnis von Hildebrand bekannt geworden ist? — Dafür aber bleibt uns jenes Bildnis, das Marées vom jungen Hildebrand gemalt hat: ein rechter Sonnenjüngling.

Wenn es wahr ist, daß die nächste Zukunft der Kunst auf die Farbe gestellt ist, Farbe aber ihrem Wesen nach die Fläche verlangt, — und wenn es wahr ist, daß die nächste Zukunft größer und ruhiger sein wird als die jüngste Vergangenheit, — — so hätte Hildebrand in beidem der kommenden Kunst wunderbar vorgearbeitet. Wie dem aber auch immer sei: sein Werk, das Erlebnis seines Auges, hat in sich seine Größe und seinen unverlierbaren Reichtum und wird schon dadurch ewig auch eine Quelle sein für diejenigen, die da sind und diejenigen, die kommen wollen.

ADAM ELSHEIMER, DER VERLORENE SOHN. ZEICHNUNG

AUS BODE: ELSHEIMER, HUGO SCHMIDT VERLAG, MÜNCHEN

NEUE BÜCHER

Adam Elsheimer, der römische Maler deutscher Nation von Wilhelm von Bode. Hugo Schmidt Verlag, München.

Die Aufforderung der Verlagsbuchhandlung Hermann Schmidt in München, mich an der Folge ihrer „Bilderbreviere" mit einer Künstlermonographie zu beteiligen, konnte mich nicht besonders reizen; hatte ich doch selbst nicht lange vorher in meinen „Meistern der holländischen und vlämischen Schulen des siebzehnten Jahrhunderts" eine Folge solcher kurzer Künstlerbiographien in einem größeren Bande zusammengestellt. Da fiel mir aber ein, daß ein deutscher Kleinmeister, dem ich meine besondere Liebe zugewandt hatte, seitdem ich, noch als Jurist, mich mit dem Kunststudium ernstlich zu beschäftigen begann, und auf den ich durch Erwerbungen, die ich für unsere Galerie oder andere Sammlungen machen konnte, immer wieder hingewiesen wurde, selbst im Kreise der Freunde alter Kunst eigentlich nur dem Namen nach bekannt ist; und doch verdient er, wie wenige andere deutsche Maler, auch im großen Publikum gekannt zu werden, verdient er die besondere Verehrung und Liebe gerade bei uns Deutschen. So entschloß ich mich zu diesem „Brevier" über A. Elsheimer.

Meine besondere Liebe zu Elsheimer war, so alt sie ist, entschieden eine unglückliche Liebe Als ich vor etwa vierzig Jahren gleich in der ersten Hälfte unseres damals gerade begründeten „Jahrbuchs der preußischen Kunstsammlungen" verschiedene Aufsätze über Elsheimer veröffentlicht hatte, wurde mir vorgeworfen, ich hätte „mit Kanonen nach einem Spatzen geschossen; solche Anstrengung verdiene der kleine Miniaturmaler doch wahrlich nicht". Unglücklich war meine Liebe auch darin, daß ich für unsere Galerie nach und nach verschiedene kleine Gemälde als Werke Elsheimers erwarb und als solche veröffentlichte, die ich selbst später als wahrscheinliche Arbeiten seiner Nachahmer Saraceni, Uijtenbroeck und König nachweisen mußte. Unglücklich äußerte sich meine Liebe auch darin, daß ich dagegen für andere Sammlungen, wie für die Galerie in Kassel und (indirekt) für das Leipziger Museum, Ankäufe von echten und besonders schönen Bildern des Meisters vermittelte. Schließlich war aber mein Liebesmühen doch auch für unsere Galerie erfolgreich, indem ich ein paar der interessantesten Gemälde Elsheimers erwerben konnte, darunter wohl das schönste Bild, das er überhaupt gemalt hat, den heiligen Christoph.

Es liegt gewiß nahe, aus diesen Tatsachen die Folgerung zu ziehen, daß ich die Erwerbungen der Bilder zu rasch und unvorsichtig und meine Veröffentlichungen über Elsheimer ohne die genügende Vorbereitung gemacht hätte. Doch sind jene drei Bilder, die jetzt als Werke Saracenis und Uijtenbroecks gelten dürfen, Arbeiten, die durchaus galeriewürdig sind — daß sie zusammen nur rund 1600 Mark gekostet haben, wäre allein noch keine Rechtfertigung für den Erwerb — und die zugleich durch den engsten Anschluß an Elsheimer auch für dessen Kenntnis von besonderem Interesse sind; und die beiden anderen Bildchen: das „Opfer Noahs" und „Pan und Syriax", die möglicherweise von der Hand des Johann König stammen, sind als Kopien dieses Schülers nach verlorenen Originalen seines Meisters auch für diesen von Wert, abgesehen von ihrer Bedeutung für unser deutsches Museum als Werke der an guten Bildern so armen Zeit des deutschen Barocks. Was aber meine wiederholten Veröffentlichungen über Elsheimers Werke betrifft, von deren Resultate ich einzelne später selbst als zweifelhaft nachweisen konnte, so sind sie trotzdem nicht überflüssig gewesen, da sie die Kenntnis Elsheimers und des großen Kreises seiner Nachfolger weiter gefördert haben, wenn sie die Forschungen über den Künstler auch gewiß noch nicht zum Abschluß brachten. Ein solcher Ab-

schluß kann immer nur ein vorläufiger sein, und auch dieser ist nur möglich nach einem jahrelangen Spezialstudium der sehr zerstreuten und noch immer wenig bekannten Gemälde und namentlich auch der Zeichnungen des Meisters und seiner Schüler und Nachahmer, ein Studium, das uns Deutschen jetzt leider ganz besonders erschwert ist.

Wie hier für Elsheimer, so habe ich mir auch für die anderen Künstler, mit deren näherem Studium ich mich beschäftigt habe, zur Regel gemacht, die Veröffentlichung meiner Forschungen nicht aufzuschieben, bis ich zu einem abschließenden Resultat gekommen wäre (zu einem solchen kommt man ja nur in ganz seltenen Fällen!), sondern damit schrittweise vorzugehen, je nachdem ich über bestimmte wesentliche Fragen zu namhafteren neuen Resultaten gekommen zu sein glaubte. Bei einem solchen Vorgehen werden freilich hier und da Irrtümer unterlaufen, deren Richtigstellung man aber später oft selbst wird machen können: aber der große Vorteil, der uns veranlassen muß, mit Forschungsergebnissen nicht immer bis zum vollen Abschluß zu warten, sondern sie von Schritt zu Schritt zu veröffentlichen, liegt vor allem darin, daß der Forscher selbst sich dabei über die einschlägigen Fragen erst recht klar wird, und daß dadurch auch anderen Forschern das Material zur Erweiterung oder Berichtigung rechtzeitig bekannt gemacht wird. Auch werden solche kürzere Veröffentlichungen meist mehr beachtet und benutzt, als wenn sie sich in einer großen Publikation, verlieren, in der die einzelnen Fragen mehr von allgemeinen Gesichtspunkten behandelt werden müssen.

In dem „Bilderbrevier" über Elsheimer konnte ich von eignen Forschungen natürlich nur die Resultate in knappster Form zusammenstellen und konnte dabei auch nur kurz auf die Schwierigkeiten hinweisen, die sich der Lösung einzelner wichtiger Fragen zur genaueren Kenntnis seines Werkes und seines Lebens noch immer entgegenstellen. Es lag mir vor allem daran, in diesem Brevier, das sich an das größte Publikum wendet, die allgemeinere Aufmerksamkeit auf Elsheimer zu lenken, seine Bedeutung nach verschiedenen Richtungen ins rechte Licht zu setzen, die Eigenartigkeit und den besonderen Reiz seiner Werke klar herauszuheben und dabei neben seinen Gemälden namentlich auch auf seine fast unbeachteten, malerisch höchst wirkungsvollen Zeichnungen sowie auf seine seltenen Radierungen hinzuweisen. Besonders betont habe ich dabei zugleich, daß die Werke dieses Deutschen, der erst in Rom zum vollen Künstler wurde und Rom bis zu seinem frühen Tode zum dauernden Aufenthalt nahm, der in der römischen Landschaft das Hauptfeld seiner Darstellung fand, doch einer der deutschesten Maler aller Zeiten gewesen ist, der in der Ehrlichkeit und Treue der Beobachtung, in der Zartheit und Intimität der Auffassung ein würdiger Nachfolger Albrecht Dürers war, dessen kleine Landschaften der Umgebung Roms die Vorbilder für Claude Lorrain waren und ihnen in keiner Weise nachstehen. Auch der Umstand, daß der liebenswürdige, einsiedlerische, ganz in seiner Kunst aufgehende junge Künstler, dessen Leben schon im Alter von kaum dreiunddreißig Jahren ein allzufrühes, tragisches Ende fand, über dem noch immer ein ungeklärtes Dunkel schwebt, in Rom der nächste Freund von Rubens war, und daß dieser ihm Worte der Anerkennung und der Klage über seinen frühen Tod widmete, wie keinem anderen neben den zahlreichen in seiner Korrespondenz erwähnten Künstlern, wäre allein schon Grund genug, ihm unsere Aufmerksamkeit in weit höherem Maße wie bisher zuteil werden zu lassen. Sollte dieses mein kleines Büchlein mit seinen zahlreichen Abbildungen dazu beitragen, so wäre der Wunsch erfüllt, aus dem es entstanden ist. Bode.

ADAM ELSHEIMER, DER HL. CHRISTOPH. BERLIN

AUS BODE: ELSHEIMER, HUGO SCHMIDT VERLAG, MÜNCHEN

Joseph Meder: Die Handzeichnung, ihre Technik und Entwicklung. Kunstverlag Anton Schroll & Co. in Wien.

Das ungeduldig erwartete Buch, das mit dem Datum 1919 erschienen ist, hat einen Erfolg von zweifelhaftem Wert erlebt. Es galt bald nach seinem Erscheinen als „vergriffen", wurde zum Gegenstande der Hamsterei und der Spekulation. Jetzt wird es hier und dort zu hohem Preis angezeigt. Die Gefahr besteht, daß es nicht in die rechten Hände kommt. Und dies wäre höchst bedauerlich, da es geeignet ist, jeglicher Beschäftigung mit Zeichnungen eine solide Grundlage zu geben.

Der Direktor der Albertina in Wien, der seit vielen Jahren eine der schönsten Sammlungen alter Zeichnungen verwaltet, hat seine Erfahrungen systematisch in dieses Handbuch verarbeitet. In seltener und glücklicher Vereinigung zugleich gelehrter Kunsthistoriker und sammelnder Liebhaber, zieht er das Ästhetische, Historische und Technische gleichermaßen in Betracht. Aufs innigste mit den Monumenten vertraut, hat er seine Aufgabe nie darin gesehen, seine Sammlung „wirksam" und populär zu machen oder, worauf es manchmal hinauskommt, sich mit Hilfe seiner Sammlung populär zu machen, ist vielmehr ganz in der Sorge für die verehrungswürdigen Gegenstände seiner Obhut aufgegangen. Er hat die Schriften durchforscht, die irgend etwas über den Gebrauch der zeichnenden Meister verraten, und durch Verbindung von Buchwissen und Beobachtung mit emsiger Ausdauer so etwas wie eine Enzyklopädie zustande gebracht.

Der erste Teil des starken Bandes handelt von den Mitteln der Zeichnung, also von den Instrumenten, dem Farbstoff und der Zeichenfläche, von der Feder, dem Metallstift, dem Pinsel, von Kohle, Kreide und Graphit, von Tusche, Bister, Sepia, von Rötel und Grundierung, von Papier, Pergament und Holztafel. Überall hat der geübte Praktiker Anweisungen und Rezepte aus alten Schriften aufgespürt. Er erklärt den Wandel der Mittel aus der Entwicklung der Gestaltungsabsicht. Die verfeinerte Kenntnis des Technischen, die wir diesen Ermittlungen verdanken, fördert die Kritik und kommt dem Studium erheblich zu gute. Weiß ich zum Beispiel, wann die Verwendung des Graphits aufkam, so ist der terminus post quem für jede Graphitzeichnung gesichert. Das Studium der Papiersorten nach Struktur und Wasserzeichen verhilft uns zu wertvollen Anhaltspunkten in bezug auf Zeit und Ort der Zeichnungen. Die Geschichte der Papierfabrikation hätte noch etwas eingehender behandelt werden sollen. Dies ist die einzige mir bemerkbare Lücke in der wegen ihrer Vollständigkeit bewundernswerten Darstellung.

Die Zeichnung ist keineswegs eine rein und scharf begrenzte Kunstgattung. Eine Zeichnung kann der Absicht des Meisters nach ein zu Ende geführtes, seiner selbst willen geschaffenes Kunstwerk sein, kann aber auch eine Stufe zu einem Kunstwerk, ein Entwurf, kann Übung oder Gedächtnishilfe sein. Nützlich ist es, sich alle die Gelegenheiten, Anlässe und Bedingungen klar zu machen, bei und unter denen der Zeichner gearbeitet hat.

In höchst sinnreicher Weise gewinnt Meder Übersicht, indem er im zweiten Teile seines Werkes, als Historiker ein wenig bekanntes Gebiet erschließend, den Werdegang des Künstlers schildert. Ist doch das Zeichnen zu allen Zeiten der eigentliche Lehrgegenstand, das Bildungsmittel für den Maler, den Bildhauer und den Baumeister gewesen. Die Lehrbuben in den mittelalterlichen Werkstätten, wie in späterer Zeit die Akademieschüler mußten Zeichnungen kopieren, nach der Antike, nach Modellen zeichnen, sie übten sich zeichnend im Komponieren.

Mit geschärftem Blick und gesteigerter Skepsis prüfen wir den zufällig bewahrten Rest, nachdem uns klar gemacht worden ist, wie verschieden voneinander die Absichten waren, mit denen Stift und Feder gehandhabt wurden, und wie viel man kopiert hat.

Wie der Meister zeichnend zum Meister wird, entsteht das Kunstwerk aus der Zeichnung. Meder verfolgt die Entstehung des Tafelbildes, des Wand- und Glasgemäldes, der Tapisserie und findet die Spur des Arbeitsweges in vorhandenen Zeichnungen, wo sie, verwischt und undeutlich, von dem Kenner der Ateliergebräuche, der Behelfe und Methoden bemerkt wird.

Im dritten Teile betrachtet der Verfasser seinen Gegenstand als empirischer Ästhetiker. Hier wird die Körper- und Raumgestaltung untersucht und dargetan, wie die Mittel der Zeichnung im Laufe der Entwicklung schmiegsam gemacht und jeweilen der gewandelten Sehweise angepaßt wurden. Hier wie überall in dem Buche gilt die Betrachtung der Zeit zwischen 1350 und 1800.

Der vierte Teil enthält praktisch wertvolle Ergänzungen, nämlich einen Beitrag zur Geschichte des Sammelns, einen Abschnitt über Fälschungen, dann Angaben über Signaturen, über die Wasserzeichen der Papiere, endlich über das Restaurieren und „Aufmachen", das heißt Montieren der Blätter.

Der große Stoff ist von einer liebevollen Teilnahme durchdrungen, der nichts nicht gleichgültig oder unerheblich erscheint, ist meisterhaft geordnet und anschaulich gemacht mit dem Wort und mit sorgfältig gewählter Illustration. Über die Grenzen des in alle Winkel durchleuchteten Themas fällt Licht auf das Wesen der schöpferischen Phantasie und auf die Geschichte der bildenden Kunst.

Max J. Friedländer.

Paul Kristeller, Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten. Mit 263 Abbildungen, Berlin 1921, Bruno Cassirer.

Dies Buch hat seit 1905, dem Jahre der ersten Ausgabe, stetig an Verbreitung und Anerkennung gewonnen. Es liegt jetzt in der dritten Auflage vor. Auf Feuilletonreize verzichtend, mit ernster Lehrabsicht, umfaßt es ein Wissensgebiet, dem die gegenwärtige Generation der Gelehrten und der Kunstfreunde keineswegs zugeneigt ist. Paul Kristeller ist einer der wenigen Kunsthistoriker, die sich gründlich und mit Vorliebe dem Studium des älteren Bilddruckes gewidmet haben. Als Forscher ist er Spezialist, das Teilgebiet, das ihm sehr viel verdankt, der italienische Kupferstich und der italienische Holzschnitt des XV. Jahrhunderts. Gewißlich nicht ohne schwere Bedenken ist er an die Aufgabe einer überschauenden Darstellung gegangen.

Der gewaltige Stoff ist nach den vier Jahrhunderten gegliedert, und innerhalb jedes dieser Zeitabschnitte wird

die Entfaltung in den Kulturländern, in Deutschland, den Niederlanden, in Italien, Frankreich und Spanien geschildert.

Wer sich als Freund des Kupferstiches und des Holzschnittes, als Bibliothekar oder als Beamter eines Kupferstichkabinetts wissenschaftlich umsieht, betrachtet gleichsam ein Gebäude von innen. Die stärksten Antriebe, die das Schicksal des Bilddruckes bestimmt haben, kamen von außen und von weit her. Wenn man von den Anfängen absieht, Rembrandt, Antonio Canale, Fragonard, Goya waren Maler. Und mit ihnen greifen entscheidend Kräfte ein, deren Entstehung innerhalb einer Geschichte des Kupferstichs nicht untersucht werden kann. Je nach dem Standpunkt treten diese oder jene Leistungen nach vorn. Francesco Bartolozzi z. B. ist in der Geschichte der Kunst eine Null, in der Geschichte des Kupferstiches eine bemerkenswerte Person.

Als erfahrener und universell gebildeter Kunstforscher war sich Kristeller des angedeuteten Widerstreits bewußt. Er sucht die Betrachtungsweisen zu vereinigen, er öffnet gleichsam die Fenster. Immerhin hat er den Gegensatz zwischen den berufsmäßigen Kupferstechern, den Trägern der Überlieferung einerseits und den Malern andererseits, die unvermutet auftreten, für mein Gefühl nicht deutlich genug markiert, und da der geschichtliche Zusammenhang durch die Handwerker, die Erben und legitimen Besitzer des Hauses, gesichert wird, fällt auf sie etwas zu viel Licht und etwas zu wenig auf die Künstler, die Eindringlinge.

Nicht zu vermeiden war, daß die ersten Kapitel, wo von den Anfängen die Rede ist, die höchste Befriedigung gewähren, dagegen die späteren Kapitel mehr notizenhaft und aufzählend ausgefallen sind — dies nicht infolge abnehmender Teilnahme, sondern aus dem Wesen der Sache. Der Kupferstich und der Holzschnitt sind eben nur im XV. Jahrhundert autonom und haben, streng genommen, nur in dieser Periode eine Geschichte. Das Schicksal des Dieners läßt sich nicht schildern, ohne daß der Weg des Herrn verfolgt wird. Die Wandlung der Sehweise aber in Malerei und Zeichnung darzustellen, war in den Grenzen dieses Buches nicht wohl möglich.

Für die neue Ausgabe ist der Text in allen Teilen aufs Sorgfältigste durchgearbeitet worden. Viele neue Ermittelungen sind eingefügt. Das Meiste davon kommt aus Kristellers eigener Forschung; von anderen ist verhältnismäßig wenig dargeboten worden. Reicher erscheint zumal der Abschnitt über den niederländischen Holzschnitt des XV. Jahrhunderts.

Der Wert dieses vertrauenswürdigen Handbuches liegt in der Zuverlässigkeit der Angaben, dem sachlichem Urteil, das aus lauterer Gesinnung stammend, nicht nach den Effekten origineller Auffassung hascht, und auf der anschaulichen Vortragsweise.

Der Verlag hat sich erfolgreich bemüht, das unentbehrlich gewordene Werk in dieser neuen Ausgabe vor Minderung der äußeren Erscheinung zu bewahren, und für ein Papier gesorgt, auf dem die Abbildungen ebenso gut aussehen wie früher. Max J. Friedländer.

Die Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett zu Berlin. Herausgegeben von Max J. Friedländer. Die deutschen Meister. Beschreibendes Verzeichnis sämtlicher Zeichnungen mit 195 Lichtdrucktafeln. Bearbeitet von Elfried Bock. 2 Bände. Verlag Julius Bard, Berlin 1921.

Als erste Publikation seines Besitzes an alten Zeichnungen teilt das Berliner Kupferstichkabinett in einem zwei Quartbände umfassenden Katalog seine deutschen Schätze der Öffentlichkeit mit. Der Textband behandelt auf 373 Seiten vollständig das 15. und 16., dann das 17. und 18. Jahrhundert und unternimmt es, an technischen Angaben, kritischen Bemerkungen und Literatur-Zitaten die gediegendste wissenschaftliche Handhabe zu bieten. Der Tafelband gibt, meist vier Lichtdrucke auf einer Seite vereinigend, in 748 Abbildungen die vorzüglichsten Blätter wieder, wobei das 15. und 16. Jahrhundert mit bald dreiviertel des Raumes das Hauptinteresse in Anspruch nimmt.

Die stolzesten Seiten im älteren Teil gelten natürlich der Dürersammlung, die auf deutschem Sprachgebiet nur in Wien eine Rivalin hat. Um diese gruppiert sich der seltne Besitz an frühesten Blättern, an Zeichnungen des E S, Schongauers, des Hausbuchmeisters, Altdorfers, Baldungs, Burgkmairs, Cranachs, Grünewalds, Holbeins, Hubers und der interessanten Unbekannten, um die wieder viele weniger Große sich ordnen. Den nächsten Höhepunkt bringt dann die schöne Reihe der Elsheimer-Blätter. Sonst ist beim 17. und 18. Jahrhundert der Bestand vorwiegend reich an nord- und mitteldeutschen Arbeiten. Da jene Zeiten noch Neuland der Forschung sind, muß dieser Teil der Publikation als ein besonders wichtiger Beitrag erscheinen, bedeuten außerdem die Zuweisungen rein auf stilkritischer Basis einen bemerkenswerten Versuch.

Der vorliegende Katalog — sein Erscheinen wurde durch den Krieg um Jahre verzögert — ist der erste deutsche in seiner Art. Wenn die Meisterzeichnung in unserer Zeit wieder hoch eingeschätzt wird, wenn die Zeichnung überhaupt als Schlüssel zum Wesen des Künstlers erkannt ist, so blieb doch die Zeichnungskunde trotz eines Spezialistentums bis heute das verschlossenste Gebiet. Nur die wissenschaftliche Ausbreitung der in den Sammlungen lagernden Schätze kann da Wandel schaffen.

Carl Koch.

Oskar Hagen, Deutsche Zeichner. München 1921, R. Piper.

Das umfangreiche, für spezifisch nordisch-germanische Kunstweise so wichtige Gebiet der Handzeichnung bearbeitet Oskar Hagen in seinem neuen Buche, an der Hand von 110 sehr guten Abbildungen. Das fünfzehnte Jahrhundert mit seinem Mittelpunkt der Schongauerschen Systemschöpfung wird bei manchen Vergleichen mit romanischem Formempfinden allseitig charakterisiert, dann folgt, als Hauptteil, ein besonders lebendiges Kapitel über Dürer und seinen Kreis, in dem, soweit wir sehen, zum ersten Male die so eigenartige Gestalt Baldung Griens mit überzeugender Analyse behandelt ist. Altdorfers Persönlichkeit und Hubers Bedeutung mit allem, was dazu gehört, d. h. mit dem Biedermeiertum der Hirschvogel und Lautensack machen den Beschluß der großen deutschen Kunst. Dann kommt Rembrandt; und in einem letzten Abschnitt das deutsche Rokoko, mit seinen Zeichenakademien und dem in die Zu-

kunft weisenden Chodowiecki-Stil. Hier fehlt Schadow. Überhaupt hat man den Eindruck, so gut die erste Hälfte des Buches ist — die zweite sei ein wenig zu kurz gekommen, im Text sowohl wie im Abbildungsmaterial. Natürlich finden sich auch im Rembrandt-Kapitel sehr gefühlte Analysen und eine Fülle reicher Bemerkungen. Aber die Größe der Rembrandtschen Zeichenkunst könnte, bei einer neuen Durcharbeitung, vielleicht noch schärfer herausgestellt werden, und die zur Abbildung gelangten Blätter, unter denen nur wenige der späten Arbeiten vorkommen, geben nicht das Letzte, was Rembrandt geben kann. Potter ist, mit einer halb waterloohaft verwischten Zeichnung, schwach vertreten und der Landschaftszeichner der Epoche kat exochen, Jan van Goijen, fehlt ganz.

So bietet dieses Buch, so anregend es in den großen Partien auch ist, in seinem zweiten Teil etwas wie eine vorletzte Fassung, die das schöne Thema nicht restlos erschöpft. Emil Waldmann.

Kurt Pfister, Herkules Segers. München 1921, R. Piper.

Die Radierungen von Herkules Segers, die in verschiedenen Kabinetten Europas, teils als Unica, aufbewahrt werden, waren den Kunstliebhabern bisher nur in den drei von Jaro Springer herausgegebenen Bänden der „Graphischen Gesellschaft" zugänglich; das heißt also dem nicht sehr großen Kreise der Subskribenten. Reproduktionen nach seinen wenigen Gemälden fand man in Bodes Aufsatz im preußischen Jahrbuch. Bei solcher Situation ist es sehr dankenswert, daß der Verlag Piper eine Auswahl von Werken des Künstlers in ausgezeichneten, nach den Faksimiles der Graphischen Gesellschaft (Verlag Bruno Cassirer) hergestellten, zum Teil mehrfarbigen Lichtdrucken herausgibt, vier Gemälde und neunzehn Radierungen.

Kurt Pfister schildert in einer kurzen, literarisch sehr persönlich gefärbten Einleitung die merkwürdige Gestalt des Segers, seine Anschauung und seine Arbeit, und gibt ihr durch Hinweise auf Altdorfer, Baldung und Rembrandt, wie auch auf van Gogh die ihr eigentümliche Stellung in der Reihe der großen Gemeinschaftslosen.

Emil Waldmann.

Julius Meier-Graefe, Courbet. München 1920, R. Piper.

Im Jahre 1904 schrieb Meier-Graefe einen Band über Corot und Courbet. Das Gemeinsame der beiden Künstler schien damals so wichtig, daß man das Wörtchen „und" riskieren konnte. Inzwischen hat der Verfasser seine Ansicht über Courbet in einigen Punkten überprüft und bereichert, wie schon in der zweiten Auflage seiner Entwicklungsgeschichte zu spüren war, und nun gibt er seine Studie über Courbet in einem eigenen Bande heraus. Abgesehen davon, daß das Buch ein reiches, zum Teil selten reproduziertes Bildermaterial enthält (114 Tafeln, davon 8 in Lichtdrucken) erscheint die Arbeit nun abgerundeter, ohne von der ursprünglichen Frische eingebüßt zu haben. Manche zunächst überraschende Auffassung vom Menschen und Künstler Courbet ist vertieft und besser begründet, manche kritische Formulierung beruhigt, und die Hineinstellung des Phänomens Courbet in größeren kunstgeschichtlichen Zusammenhang ist umsichtiger, weitblickender vorbereitet worden. Besonders Courbets Stellung zu Delacroix, in ihren so aufschlußreichen Gegensätzen höchst anschaulich geschildert, hat eine neue und sehr intensive Beleuchtung erfahren.

Die Bildtafeln führen alle Hauptwerke und eine köstliche Reihe von Einzelarbeiten vor, die herrlichsten Landschaften, Köpfe und Stilleben, unter besonderer Berücksichtigung des nicht unbeträchtlichen deutschen Courbet-Besitzes. Daß unter ihnen der bezaubernde, an Manets Leichtigkeit erinnernde Akt der Sammlung Theodor Behrens in Hamburg fehlt, die Studie zum „Traum", auch „Venus und Psyche" genannt (früher Sammlung Nemes, jetzt Sammlung Gerstenberg) ist bedauerlich und kann hoffentlich in einer späteren Auflage nachgeholt werden.

Emil Waldmann.

ADAM ELSHEIMER, SATYR UND NYMPHE. BERLIN

AUS BODE: ELSHEIMER, HUGO SCHMIDT VERLAG MÜNCHEN

Künstler Anekdoten

GALGENHUMOR

Von einem Sammler, der sich gezwungen sieht ein Bild nach dem andern zu verkaufen, sagt man: er lebt von der Wand in den Mund.

ENERGETIK

Einer Kriegsgewinnlerin wird ein wertvolles, gotisches Initial, ein A, mit einer Auferstehung Christi und reichem Ornamentschmuck gezeigt. Sie faßt ihren Eindruck so zusammen: „Aber schließlich — das alles für so'n A!"

IM BUCHLADEN

Ein Kriegsgewinnler zu seiner Frau: „Elisabeth, wofür willst du das haben? zum Lesen oder für die Bibliothek?"

ÄGYPTISCHES MUSEUM IN BERLIN

Eine Frau fragt einen vorübergehenden Direktor: „Sagen Sie doch, wo is denn hier det Jebäude, wo die Leichen liegen?"

AUS EINEM AUKTIONSKATALOG

Nr. 251. Bartel Beham, der Raucher, B. 85. Unikum! Doublette des Berliner Kupferstichkabinetts.

DIE NEUEN BRIEFMARKEN

„Haben Sie von Redslobs neuer Ernennung gehört?" „Nein, wozu ist er schon wieder ernannt?" „Zum Oberbefehlshaber in den Marken."

BERICHTIGUNGEN

In dem Dezemberheft von „Kunst und Künstler" ist der auch durch die Tagespresse gegangene Artikel „Hannovers Kunstschätze" zuerst abgedruckt. Er enthält eine irreführende Unrichtigkeit. An allen Stellen, wo vom Provinzial-Museum die Rede ist, muß es Vaterländisches Museum heissen. Dieses liegt an der Prinzenstraße und untersteht der Stadtverwaltung. Das Provinzial-Museum hat mit der Angelegenheit nichts zu tun.

Die Photographien nach Werken von Picasso, die in der Novembernummer von „Kunst und Künstler" veröffentlicht wurden, sind das Eigentum von Paul Rosenberg in Paris, der das Reproduktionsrecht aller Werke von Picasso erworben hat.

Im Verlage von Paul Rosenberg wird ein umfangreiches Werk mit Abbildungen über Picasso erscheinen.

NEUNZEHNTER JAHRGANG, SECHSTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 9. FEBRUAR. AUSGABE AM 1. MÄRZ NEUNZEHNHUNDERTEINUNDZWANZIG. REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G.M.B.H., LEIPZIG

AUGUST RENOIR, BILDNIS MAD. LÉRIAUX

HAMBURG, KUNSTHALLE

Kunst und Künstler

EMIL HEILBUT †

Als Bruno Cassirer im Jahre 1902 seine Idee einer modernen Kunstzeitschrift verwirklichte und nicht nur Emil Heilbut für die Redaktion, sondern auch Cäsar Flaischlen (der nun ebenfalls gestorben ist) als typographischen Sachverständigen verpflichtete (Flaischlen galt, weil er den „Pan" redigiert hatte, als Fachmann), machte Maximilian Harden den vorzüglichen Witz, Bruno Cassirer hätte verstanden, die beiden faulsten Schriftsteller Berlins zu gewinnen.

Die Charakteristik war vor allem Heilbut gegenüber richtig. Dieser Schriftsteller war nicht leicht zum Redigieren und zum Schreiben zu bringen; in der Folge ist seine geringe, seine schließlich ganz versiegende Produktivität ja auch allgemein beklagt worden. Was ihn hinderte, war aber nicht die dicke, gähnende Faulheit des geistig und körperlich Trägen, denn er war ein sehr wacher und beweglicher Geist. Seine „Faulheit" war ein Teil seiner Originalität, sie gehörte zu seinem Talent.

Heilbut war einer der wenigen Kunstschriftsteller, die ganz vom Werk des Künstlers ausgehen. Er war selbst, in München und Paris, Maler gewesen,

und verstand es vom Atelier aus zu denken und zu genießen. Dieses vor allem: seine Kritik war ein Geist gewordenes Genießen. Er gehörte zu jenen besten Kunstrichtern, die sich aus unzulänglichen Malern entwickeln. Ihm traten nie Kulturideologien oder kunstpolitische Willensregungen zwischen Auge und Kunstwerk, darum hatte er keine Vor-Urteile. Allgemeinheiten interessierten ihn nicht. Wurde darüber diskutiert, so hörte er mit liebenswürdiger Skepsis zu, den dunkeln Edelmarderblick höflich hynotisierend auf den Sprechenden gerichtet (ich habe nie jemanden gekannt, der so einschmeichelnd, so anregend, so produktiv machend zuhören konnte, wie er), um zuletzt dann mit einem Wort zur Sache, das heißt zum Kunstwerk zurückzulenken. Da ihm das Werk des Künstlers aber so viel war, beschäftigte er sich auch viel damit. Wie ein Liebhaber, wie ein Verliebter, wie ein Genießer. Er sah die Kunstwerke nicht an, um darüber zu schreiben; sie interessierten ihn mehr als das Schreiben. Er war ein vortrefflicher Schriftsteller und hatte die seltene Fähigkeit, mit einem einzigen Wort das ganz Treffende zu sagen, die wesentliche Charakteristik damit zu geben; und er war mit seiner behutsamen, elastischen Art sich auszudrücken, mit seiner weichen Stimme ein persönlich wirkender Stilist. Dennoch war er nicht ein passionierter Schreiber. Oft mußte er sich zum Schreiben zwingen, es war ihm qualvoll, und er besserte unzufrieden bis zuletzt in seinen Manuskripten und Korrekturfahnen. Das Erlebnis hatte er nicht, wenn er mit der Feder vor einem Bogen weißen Papiers saß, sondern wenn er vor dem Kunstwerk stand. Er ging anders durch Ausstellungen wie die meisten Kunstrichter, er blieb länger dort. Dieses eben war seine „Faulheit". Er gehörte nicht zu den Kunstschriftstellern, die von Winckelmann, Lessing und Goethe, die vom philosophisch-ästhetischen Theoretisieren herkommen. Ein Kulturprogramm hatte er nicht, und er war darum auch nicht ein Agitator. Sein Judentum half ihm, der bildenden Kunst, vor allem der modernen gegenüber naiv zu sein. Worum er sich sorgte, das war die Richtigkeit des Urteils. Darin, daß er, als einer der ersten in Deutschland, diese unbedingte Richtigkeit der Wertung erstrebte, daß er nur vom Objekt das Gesetz des Urteilens empfangen wollte, liegt seine Bedeutung, seine Vorbildlichkeit. Er hat entscheidend geholfen eine neue Art von Kunstkritik in Deutschland zur Geltung zu bringen. Seine „Faulheit" war — abgesehen von etwas Pathologischem, das auch mit Ursache gewesen sein mag — jenes sich Hingeben, sich Verlieren am Kunstwerk, woraus allein das tendenzlose Urteil hervorgeht. In seiner besten Zeit, als er für die „Zukunft" schrieb und in den ersten vier Jahrgängen von „Kunst und Künstler", hat er zuweilen Muster aufgestellt. Berühmt ist auch die erste große Abhandlung über Liebermann, die Heilbut Eden der achtziger Jahre für die „Kunst für Alle" geschrieben hat, damals, als er sich noch Hermann Helferich nannte. Das war ein neuer Ton, eine neue Betrachtungsweise. Und doch war es auch gleich das Beste mit, was bis heute über Liebermann geschrieben worden ist. Heilbut hatte die Fähigkeit für neue Künstler einzutreten, ohne kämpferisch hervorzutreten; er überzeugte durch seine Einfühlungsfähigkeit. Er sagte das Richtige, soweit seine etwas frauenhafte Natur es zuließ auch das groß Männliche in der modernen Kunst zu würdigen, und überließ es dem Zufall, wie der Same fiel; er war frei von Zwecken. Was er hinterläßt ist freilich wenig. Es gibt kein Buch von ihm, nur Zeitschriftenaufsätze; und die sind auch rar. Um so bemerkenswerter ist es, daß dieser zurückhaltende Mann, der sich immer sehr viel mehr dachte als er aussprach, nachhaltig gewirkt hat. Allerdings nur auf verhältnismäßig wenige; doch waren die Wenigen immer die Wichtigen.

Wir brauchen in diesen Heften, die er zuerst der Öffentlichkeit übergab, nicht für Heilbuts Gedächtnis zu werben. Trotz seiner Lässigkeit, trotzdem er zuletzt ganz verstummt ist, hat er selbst genügend für seinen Nachruhm gesorgt. Die Geschichte der deutschen Kritik wird an diesem Wegebahner aus einer großen Zeit der europäischen Kunst niemals vorübergehen können. Er hat sich seinen Platz gesichert. Da er eine lebendige Persönlichkeit war, erscheint sein Wesen nun schon gleichnishaft; er verkörpert einen neuen Typus des kritischen Kunstfreundes. Populär waren seine Schriften nie, sie haben immer nur einen kleinen Kreis gelockt; jene aber, die man die Aristokraten des Kunstreichs nennen könnte, wußten ihn zu schätzen. In ihrer Hand liegt sein stiller, sein intimer Nachruhm.

CAMILLE COROT, DIE FRAU MIT DER ROSE

HAMBURG, KUNSTHALLE

EINE UNBEKANNTE MADONNENSTATUE DONATELLOS

VON

W. v. BODE

Auf dem Wege nach Amerika — wie die Vögel vom Norden nach dem Süden, so nehmen jetzt die Kunstwerke vom Osten nach dem Westen ihren Flug! werden sie, wie die Vögel, auch einmal wieder zurückfliegen? —, sah ich auf einer Station vor New York kürzlich eine fast lebensgroße Madonnenstatue, die der Besitzer kühnlich auf Donatello taufte. Er tat dies mit gutem Recht; die Tonstatue mit ihrer guten alten Bemalung ist sogar ein Meisterwerk des Künstlers aus seiner mittleren Zeit, kurz vor oder bald nach der Übersiedlung nach Padua.

Wir besitzen von Donatello, abgesehen von der kleinen Marmorstatuette aus seiner frühesten Zeit im Berliner Museum, nur eine Freifigur der Maria mit dem Kinde, die etwa lebensgroße Bronzestatue in Sant Antonio zu Padua. Jene zeigt noch den Stil des späten Trecento in besonders ausgeprägter Weise; fast ebenso gebunden in straffer Haltung, stummem Ausdruck und motivlosen Falten ist auch die Bronzestatue im Santo, obgleich sie mehr als ein Menschenalter später entstand. War dort noch die Abhängigkeit des damals erst allmählich die Eierschale der Erziehung als einfacher Steinmetz abstoßenden Jünglings von seiner Lehrwerkstatt der Grund jener Gebundenheit, so lag hier die Veranlassung dazu offenbar in der Absicht der Kirchenbehörde, im Mittelpunkte des Hochaltars ein streng gehaltenes Kultbild zu besitzen. Das zeigt die straffe Haltung der Maria und die Art, wie sie von ihrem Thron sich erhebend im Stuhl selbst zu stehen scheint, flankiert und eingeengt von zwei Sphinxen, die mit ihren Leibern, Flügeln und Beinen den Thronsessel bilden. Das verrät auch die Art, wie die Mutter das kleine hilflose nackte Kind gerade vor sich hält.

Von dieser strengen, altertümlichen Auffassung ist in der bemalten Tonstatue nichts zu bemerken. Sie ist geradezu genrehaft, in höherem Maße noch als in verschiedenen ziemlich gleichzeitigen Madonnenreliefs Donatellos. Die junge Mutter hat das nackte Kind eben ergriffen und zieht es mit beiden Händen an sich. Die Bewegung ist eine ganz momentane; die Anstrengung, mit der sie das stramme Kind an sich nimmt, um es auf den linken Arm zu setzen, spricht sich in ihrer ganzen Haltung, spricht sich namentlich in der hochgezogenen linken Schulter aus. Der Moment ist mit einer Frische ergriffen, mit einer Lebendigkeit wiedergegeben und drückt das Verhältnis von Mutter und Kind mit einer Herzlichkeit aus, wie nur Donatello dazu imstande war. Marias Blick ruht stolz und freudig auf dem Knaben, der sich ganz der Sorge der Mutter überläßt, indem er das rechte Ärmchen über den Arm der Mutter lasch herabhängen läßt und den Daumen der Linken im Munde hält. Prächtig modelliert, von erstaunlich wahrer Wirkung sind der Körper des Kindes, Hände und Gesicht der Maria. Die Hände haben die schöne große Form, die gewählte Haltung der schlanken und doch in ihrer Gelenkbildung stark betonten Finger. Von großer Wucht sind die tiefen Falten des dicken Mantels, die in ihrem Aufstoß auf den Boden deutlich die rasche Bewegung, die vorherging, verraten. Die vollen, welligen, von einem breiten Stirnband zusammengehaltenen Haare sind halb von einem weißen Kopftuch bedeckt und fallen offen nach hinten. Der rote, am Halse zusammengenestelte Mantel läßt am Oberkörper das blaue Kleid frei, das unten am Ärmel eine bescheiden angebrachte Palmettenverzierung zeigt. Sonst ist das reiche Kostüm ohne jeden Schmuck und wirkt gerade dadurch und durch die kräftige alte Bemalung besonders groß und wuchtig.

In Reliefs, wie im Bronzerelief der Madonna im Louvre und in dem durch verschiedene Nachbildungen in Stuck und Papiermasse bekannten Relief der Maria, die das Kind an sich preßt, hat diese Statue ihre nächsten Verwandten nach Typen, Modellierung und Gewandung, soweit ein Relief mit einer Freifigur übereinstimmen kann; aber die Auffassung ist noch genrehafter, noch stärker rein menschlich. Für den Altar einer Kirche war die Gruppe daher wohl kaum bestimmt; um so mehr eignete sie sich für die Kapelle eines Privatpalastes, wo neben ihr, ebenso genrehaft aufgefaßt, herzige Büsten des Christusknaben und seines Gespielen, des jungen Johannes, standen, in denen Desiderio und andere Nachfolger Donatellos Knaben aus der Familie der Besteller wiedergaben.

DONATELLO, MADONNA MIT DEM KIND. BEMALTER TON

FR. GUARDI, LANDSCHAFTSZEICHNUNG
HAMBURG, KUNSTHALLE

BILANZVERSCHLEIERUNG

VON

KARL SCHEFFLER

Wilhelm Worringer hat in der Münchner Ortsgruppe der deutschen Goethegesellschaft einen Vortrag über „Künstlerische Zeitfragen" gehalten und die Rede drucken lassen (im Verlag Hugo Bruckmann, München). Seine Äußerungen sind in mancherlei Beziehung beachtenswert. Das Büchlein ist genußreich zu lesen für alle, die eine geistvolle Gedankenfolge, eine elegante Suade zu schätzen wissen. Sodann steht der Vortrag, neben ähnlichen Äußerungen anderer Redner und Schriftsteller, symptomatisch da für eine in Expressionistenkreisen weit verbreitete Stimmung, denn Worringer wird in diesen Kreisen als der vornehmste Wortführer betrachtet, und hat das Bewußtsein dieses Mandats. Vor allem aber ist der Vortrag wichtig, weil darin eine Bilanz gezogen wird, weil ein ernster und kluger Mann sich und andern Rechenschaft gibt und der Zeit das Horoskop stellt. Alles dieses erregte den Wunsch, sich mit Worringers Äußerungen auseinanderzusetzen.

Bevor es getan werden kann, ist es nötig den Inhalt des Vortrags zu resumieren. Es soll so kurz und präzise wie möglich und zum Teil mit den eigenen Worten des Redners geschehen.

*

Worringer stellt eine Krise, ja das Ende des Expressionismus fest, des Expressionismus in weitestem Sinne, als der Ausdruck unserer ganzen geistigen Existenz, so daß er nur im Gleichnis spricht, wenn er von der bildenden Kunst allein redet. Indem er aber vom Bankrott des Expressio-

nismus spricht, sucht er ihn zugleich zu rechtfertigen. Er sagt, seine Generation hätte vielleicht in der Sache Unrecht gehabt, nicht in den Gründen; sie hätte das heilige Recht der vitalen Gründe gehabt. Der Expressionismus sei ein Muß der Entwicklung gewesen, ein europäisches Ereignis und darum existenzberechtigt. Auch hätte der Expressionismus erst die Erkenntnis so sehr vertieft, daß er nach langer Zeit wieder gewiesen hätte, was elementare Kunst ist. „Gothik, Barock, primitive und asiatische Kunst: sie alle gaben sich auf einmal zu erkennen, wie sie sich — das darf man wohl sagen — nie einer Generation vorher zu erkennen gegeben haben. Gesehen waren diese Dinge längst: wir hatten auf einmal ihre Schau." Dann aber hätte es sich mehr und mehr gezeigt, daß dem Erkennen ein gestaltendes Können nicht gegenübersteht, es hätte sich die Kluft aufgetan zwischen dem theoretischen Gedankenexpressionismus und dem praktischen Atelierexpressionismus. Und es hätte sich schließlich gezeigt, daß die Generation der Expressionisten von einer Fiktion lebt. Den Mut zu dieser Fiktion aber hätte gegeben eine Furcht vor der Leere; es wäre eine Flucht nach vorn gewesen.

Dann spricht Worringer von der Kunst im neunzehnten Jahrhundert. Er sagt es hätte wohl große Künstler gegeben, doch sei die Kunst seit dem Barock keine soziologische Funktion mehr gewesen. Die Kunst dürfe nicht von den Künstlern her betrachtet werden. Die Kunstwerke des neunzehnten Jahrhunderts seien nur Ornamente eines sublimierten Spieltriebs, um sie alle wehe Museumsluft. Vor allem um die Werke der Plastik.

Er sagt vom Impressionismus: „Und was ist nun von der ganzen Kunst lebendig geblieben? Die Bildermalerei. Die Kunst als Wandschmuck. Letztes Intimitätsstadium einer Kunst, die an Extensität ihre letzten Möglichkeiten ausgespielt hat. Die Kunst, einst ein Zentralorgan metaphysischer Energien, bescheidet sich, ein schöner interessanter Fleck an der Wand zu sein für Menschen, die sich hier und da auch einmal ästhetisch einstellen. Das soll nicht verächtlich klingen. Denn wenn es in der stillen Heldengeschichte des neunzehnten Jahrhunderts ein Verehrungswürdiges gibt, so ist es die Intensität, die in diese Intimität gelegt wurde. Vier enge Rahmen an der Wand, ein Aufleuchten von Farbe — und in Wahrheit eine ganze Welt gefühlter Schwingungen. Unsagbar Letztes hingehaucht in das geheimnisvoll gebannte Spiel von ein paar Linien und Farbreflexen. Kurz, eine letzte Essenz an künstlerischem Feingehalt, aber eben Essenz, nicht mehr Substanz. Und was heißt Essenz: ein letztes sublimes Verdunstungsgeheimnis! In ihm liegt die Verklärung des Impressionismus."

Der Expressionismus sei nun der Verzweiflungskampf gegen diesen Verdunstungsprozeß gewesen, gegen die wachsende soziologische Wesenlosigkeit der bildenden Kunst. Der Kampf wäre vergeblich. „Die hoffnungslos Einsamen wollen Gemeinschaft markieren. Aber es bleibt bei einem Markieren, bei einer verzweifelten Philosophie Als Ob." Ein Überspannungsprozeß hätte eingesetzt, weil die Kunst im Impressionismus ihre Sinnlichkeit veratmet hätte. Der Expressionismus lange gerade für ein bißchen neues Kunstgewerbe, wo man doch auf neue Elementarität und Naivität gehofft hätte. Und das gälte auch für die Literatur, für Theater, Politik und Religiosität. „Wir alle haben halbe Gefühle", ruft Worringer, „und tun als ob wir ganze hätten". Er stellt fest, daß die Kunstkraft erschöpft ist. Maler könnten nur noch Spezialisten, am Rand unseres kulturellen Haushalts sein, die Kunst hätte fortan relative Geltung, trotz des großen Betriebs.

Die schöpferische Sinnlichkeit aber, so schließt Worringer, hätte sich in ein anderes Geäder transponiert, sie sei in die Intellektualität geflossen, um von dort aus Geist zu werden. Die wahren Kunstleistungen unserer Zeit lägen in der geistigen Vitalität. Und er zitiert zum Beweis die Namen Gundolf, Bertram, Scheler, Kayserling, Einstein, Spengler, Vaihinger und das, was über Kunst geschrieben worden ist. „Als Schaffende sind wir arm geworden, aber unser Reichtum häuft sich im Erkennen, im geistigen Expansionsdrang, in einer neuen Denksinnlichkeit, in einer neuen künstlerischen Geistigkeit," er zeige sich „in einer neuen Familie von Büchern". „Wesensschau gab es bisher nur durch das Medium der Kunst: daß wir ihrer nun auch durch das Medium des Denkens unmittelbar teilhaftig werden, darin scheint mir die schöpferische Endleistung unserer Zeit zu liegen."

Es ist nicht leicht dieses geistreiche Gewebe von Richtigem und Falschem aufzulösen. Ein Versuch muß dennoch gemacht werden, selbst auf

den wenigen hier verfügbaren Seiten, weil die schöne Aufrichtigkeit Worringers wirkungslos bleibt durch Mangel an Konsequenz, weil glorifiziert wird was preisgegeben werden muß, weil Worringer in der Einsicht fortgeschritten zu sein meint und doch genau auf demselben Fleck stehen geblieben ist, und weil der Teufel wieder einmal mit Beelzebub ausgetrieben werden soll. Während die Bilanz gezogen wird, erscheint sie — unbewußt, versteht sich — verschleiert. Worringer sieht vieles richtig, manches sogar überraschend gut, doch sieht er nicht den Punkt, worauf alles ankommt.

Man mag den Expressionismus immerhin als ein europäisches Ereignis bezeichnen; er reicht ja von Moskau bis Madrid, von Rom bis Christiania. War darum aber jeder Mensch von starkem Zeitgefühl verpflichtet sich ihm zu unterwerfen, auf die Gefahr hin sonst ein Zurückgebliebener zu heißen? In den letzten Jahrzehnten haben wir viele europäische Ereignisse ähnlicher Art erlebt. Niemals aber ist es den besten Europäern eingefallen, sich ihnen auf Gedeih und Verderb hinzugeben. Der triviale Realismus in der Malerei, der in Deutschland mit dem Namen Anton von Werners, in Frankreich mit dem Meissoniers etikettiert wurde, war auch ein europäisches Ereignis, die Praeraffaelitenmode war ein anderes, der Jugendstil ein drittes; Darwinismus und Monismus sind europäische Ereignisse gewesen, und der wirtschaftliche Materialismus der Vorkriegszeit, das Kinowesen von heute und andere Erscheinungen sind nicht minder solche Ereignisse. In irgend einer Weise mußten und müssen wir uns diesen Zeitereignissen hingeben, es läßt sich garnicht vermeiden; immer aber haben wir uns einer zu großen Nachgiebigkeit früher oder später geschämt, wir sind uns verführt und schwach vorgekommen. Alle diese Zeiterscheinungen ließen und lassen sich soziologisch rechtfertigen. Aber erst hinterher, wenn man die Dinge historisch betrachten kann. Bewegungen der Geschichte schon vorweg historisch ansehen, wie Worringer es schließlich tut: das ist der höchste Grad von fatalistischer Willenlosigkeit. Man ist entweder ein Betrachtender dem Vergangenen und dem eben Vergehenden oder ein Wollender dem Werdenden gegenüber. Man kann sich auch einstellen, daß man heute liebt oder haßt und morgen die Gegenstände dieser Liebe oder dieses Hasses soziologisch zu begreifen sucht. Wer beide Anschauungsweisen aber durchaus vermischt oder verwechselt, der ist ein intellektueller Hermaphrodit. Eine (unter Umständen reizvolle) Mißgeburt, die unfruchtbar bleibt, trotzdem sie die sieben Sachen beider Geschlechter hat. Wer sich selber seinen Impuls soziologisch rechtfertigen muß, dem fehlt es an jener Kühnheit dem Leben gegenüber, die allein neue ausdauernde Werte hervorbringt.

Worringers Beweisführung ist nicht neu. Was seine Generation für die expressionistischen Künstler empfunden hat, das haben wir, nicht weniger stark für Maler wie Böcklin und Klinger empfunden. Vor deren Werken haben wir nicht weniger tiefsinnig mit großen Worten und zollfreien Gedanken vom Monumentalen, Mystischen und Kosmischen phantasiert. Und als wir das sehr Bedingte unserer Urteile einsehen mußten, haben wir unsern Irrtum ebenfalls für einen notwendigen Zeitirrtum erklärt, den jeder anständige Moderne absolviert haben müsse. Auch wir hatten die „vitalen Gründe" für uns. Die Wahrheit aber ist klipp und klar, daß wir einfach nicht genug von Kunst verstanden haben. Das ist das Problem in einer Nußschale. Es gab damals eine kleine Anzahl Einsichtsvoller, die den Irrtum nicht mitgemacht haben, die von vornherein darüber standen. Sie waren aber nicht etwa weniger lebendig, sie waren nur sicherer im Zentrum ihres Lebensgefühls, sie waren unbefangener und begabter das Wesentliche zu sehen. Man beachte, daß gerade sie die Träger dessen gewesen sind, was Manet „contemporanéité" genannt hat. Bedeutet dieses Wort die Bereitschaft, sich in jedes Abenteuer einer erregten Zeit zu stürzen? Bezeichnet es dasselbe, was der seltsame Aktualitätsdrang Worringers meint? Nein, diese Contemporanéité bezeichnet eine Vitalität, die den Instinkt für das Wesentliche voraussetzt, der das Gegenwärtige ein Spiegel des Ewigen, der Tag ein lebendiger Abglanz aller Tage ist. Es bezeichnet das Wort jene sinnliche Kraft der Synthese, die die Expressionisten am meisten vermissen lassen, obwohl sie viel davon sprechen; es ist ein Wort, dessen Schöpferkraft nur der Erobernde versteht, nicht der — und sei es „nach vorn" — Fliehende, nicht des sich vor der Leere Fürchtende. Die Welt, das Leben ist nie leer, es ist zu jeder Stunde dieselbe Summe von Kraft darin.

Hier muß ich einmal ein wenig von mir selbst

sprechen, um das Allgemeine klar auszudrücken. Mir ist es — als Deutscher — schwer geworden sehen zu lernen, durch das Auge zu leben. Mein Weg zur bildenden Kunst war lang und schwierig. Mehrere Jahrzehnte habe ich gebraucht, ehe ich halbwegs das Künstlerische sehen und unterscheiden konnte; viel Lehrgeld habe ich zahlen müssen, ehe ich Werke der bildenden Kunst selbständig und einigermaßen richtig zu werten vermochte. Lange Zeit ist mir die Idee, die abstrakte poetische Vorstellung, sind mir vorgedachte Begriffe von Schönheit und Vollkommenheit immer wieder zwischen Auge und Kunstwerk getreten. Noch heute muß ich mich streng disziplinieren, damit ich der deutschen Schwäche nicht unversehens verfalle, den Willen der Künstler für die Tat zu nehmen. Es liegt mir daran, gerade dem Gedankengang Worringers gegenüber, anzumerken, daß ich von allen meinen produktiven Kräften diese schwer erworbene Fähigkeit des richtigen Wertens, des genauen Bestimmens, daß ich die Selbsterziehung zu einem unbefangen, sinnlichen Anschauen am Höchsten einschätze und daß mich nichts mehr befriedigt als wenn die Zeit eines meiner Urteile bestätigt. Diese Fähigkeit des Bestimmes schätze ich darum so hoch ein, weil von ihr alle andern Fähigkeiten erst die wahre Lebenskraft empfangen, weil darin am reinsten und stärksten die Intuition spricht, weil sich darin mehr Wirklichkeitssinn, Gefühl für das Gesetz und Unterscheidungskraft äußert als in kunstvollen Gedankengängen. Im sicheren Werturteil zeigt sich erst „wieviel Tangenten einer hat".* Bestimmte Kunstwerke bestimmter Künstler durch ganz bestimmte Urteile charakterisieren: das ist schwieriger als allgemeine soziologische, psychologische oder kulturhistorische Abhandlungen schreiben.

Ich habe in der Folge das Glück gehabt, in Jahren zu wirken, wo sich neben mir viele andere zum selbständigen Sehen erzogen, so daß gegenseitige Förderung möglich war. Froh über den Zuwachs an Glück, den das neue Sehen uns brachte, glaubten wir, es sei nun ein für allemal zu Ende mit der verderblichen Begrifflichkeit der Deutschen in den Dingen der Kunst, das ganze Volk sei bereit, den entscheidenden Schritt zu einer schönen Sinnlichkeit zu tun. Wie haben wir uns doch getäuscht! Ein neues Geschlecht hat gleich wieder in die alten Gleise zurückgelenkt, ist der alten Ideologie verfallen, hat Wollen und Können verwechselt und die Gesinnung schon für schöpferisch gehalten. Und hat nicht erkannt, welch herrliche Kunstwerke von jener neuen Anschauungskraft geschaffen worden sind. Worringer ist unter den Wortführern der Expressionisten gewiß einer der wesentlichsten Menschen. Aber auch er betrachtet das einzelne Kunstwerk flüchtig und summarisch; er redet lieber über die Kunst im allgemeinen. Auch er interessiert sich nicht eigentlich für Kunstwerke, sondern für Kulturbewegungen — was doch sehr verschiedene Dinge sind. Und so kommt auch er, bei allem Willen zur gerechten Einsicht, zu unterschätzenden Urteilen über die Meister des neunzehnten Jahrhunderts. Er gibt die Qualität zu, verweist aber auf das Barock, als auf die höhere, die vorbildlichere Epoche, weil darin die Kunst eine soziologische Funktion gewesen sei. Diese letzte Tatsache ist richtig, sie ist ja oft konstatiert worden. Was ist damit aber wieder bewiesen? Ist es nicht unfruchtbare Romantik, soziologisch gefestigte Epochen der Gegenwart und Zukunft als Muster hinzustellen? Warum soll und muß diese Einheitlichkeit der Kultur denn eigentlich wieder erstrebt werden? welches moralische Gesetz befiehlt es? und kann sie überhaupt wieder erreicht werden? Genügt es denn nicht, daß wir im neunzehnten Jahrhundert, neben Kitsch und Tand, eine Malerei in Europa gehabt haben, die besser ist als die englische und französische im achtzehnten Jahrhundert und so gut wie die holländische im siebzehnten? Genügt es nicht, daß diese Epoche ewig zählen wird, daß ihre Meister unsterblich, ihre besten Werke denen der Alten ebenbürtig sind? Ist es wirklich ein beweiskräftiges Argument, zu sagen: ja, die Werke sind gut, besser als die Malereien des Barock, doch war die Kunst nicht mehr eine soziologische Funktion. Das heißt doch die Weltgeschichte meistern und aus der Vergangenheit einen Maßstab für Erscheinungen nehmen, die sich damit schlechterdings nicht messen lassen. Wer so spricht, wählt die bedenkliche Apostelrolle Ruskins. Das Verfahren erinnert an das Raisonnement ideologischer Dramatiker (es gibt ihrer auch heute), worüber Goethe sich so sehr ärgerte. Diese Dichter halten sich zu gut, Dramen für die angeblich entartete Bühne ihrer Zeit zu schreiben, sie fordern

* Siehe Justus Mösers reizende Plauderei „Über den Kunstverstand". Kunst und Künstler XV, Seite 171 u. ff.

ein besseres, ein erhöhtes Theater. Goethe hatte Recht, wenn er verlangte, der Theaterdichter solle sich den Verhältnissen anpassen und doch Meisterhaftes produzieren, er müsse imstande sein Dramen zu schreiben, die sogar auf offenem Markt, auf einigen über Fässer gelegten Brettern gespielt, noch ihre Wirkung täten. Sehnsucht nach idealen Kulturbedingungen, in denen alles harmonisch zusammenklingt, ist pure Schwäche. Es sind die von Natur Unproduktiven, die da sprechen: ja, wenn dieses und das nicht wäre und jenes mir zugute käme, so solltet ihr sehen, welch ein Kerl ich eigentlich bin. Wer gestalten kann, tut es unter allen Umständen. Von schwächlicher Vollkommenheitsromantik waren alle großen Künstler frei. Sie haben ihr Werk getan, zum Teil in der elendesten Umgebung; und siehe da, eben dadurch gaben sie ihrer Zeit Kultur. Es ist nicht einmal wahr, daß diese Sehnsucht nach Kultureinheit die Expressionisten befähigt hat, „Gotik, Barock, primitive und asiatische Kunst" wahrhaft zu entdecken. Die Befreiung des Urteils von klassizistischer Voreingenommenheit, Einsicht in lebendige Tradition, die Scheidung des Künstlerischen vom Ethnographischen und das Gefühl für reine Form geht durchaus auf die großen Künstler des neunzehnten Jahrhunderts und nur zum kleinen Teil auf Kunstgelehrte zurück, die dem Expressionismus nahe stehen. Wenn man genau zusieht, meinen die Propheten auch in diesem Fall weniger das konkrete Kunstwerk als die allgemeine Stilidee, sie unterscheiden die Qualität unsicher und vermögen nicht Zweifelhaftes zu bestimmen. Sie treiben kunstgeschichtliche Stimmungsphilosophie, und es wird in der Hand dieser Erben vielfach zu einer Mode, was ursprünglich neue Erkenntnis war.

Indem Worringer den Bankerott des Expressionismus konstatiert, sucht er ihn nicht nur in der Vergangenheit zu rechtfertigen, sondern er sucht ihn auch — höchst unkonsequent — für die Zukunft zu retten. Er tröstet sich und uns mit der Versicherung, die schöpferische Sinnlichkeit sei von der Kunst übergesprungen auf die Intellektualität. Und er zitiert zum Beweis Namen wie Gundolf, Bertram, Scheler, Kayserling, Einstein, Spengler usw. Ohne im einzelnen die Leistungen dieser Männer kritisch zu untersuchen, muß man die Schlußfolgerung als falsch bezeichnen. Es scheint fast als spräche Worringer pro domo. Der Name Einstein sollte in diesem Bezug überhaupt nicht erwähnt werden, seine Lebensleistung weist in ein ganz anderes Gebiet. Natürlich ist diese rein wissenschaftliche Leistung letzten Endes auch ein Produkt der Zeit; sie ist es aber nicht so unmittelbar, nicht so programmatisch, wie Worringer es glauben machen will. Der Name Einsteins sollte in solchen Erörterungen ebenso wenig genannt werden, wie er zum Gegenstand einer politischen Hetze gemacht werden sollte. Und die Relativitätstheorie sollte doch vorläufig denen überlassen bleiben, die sie verstehen können. Jede Waschfrau führt heute Einsteins Namen im Munde; um so weniger sollten es Männer von Geist am unrechten Platz tun.

Die von Worringer genannten Schriftsteller haben in der Tat einen gemeinsamen Zug. Sie gleichen sich insofern, als man sie weder Historiker noch Philosophen oder Psychologen nennen kann, sondern als sie alles dieses zugleich sind. Sie haben etwas vom Künstler, ihre Bücher sind, wie Schlegel es einmal ausgedrückt hat, „intellektuelle Gedichte". (Boshafte Gelehrte nennen sie aber auch Zivilisationsliteraten.) Damit ist aber nicht gesagt, daß sie sich über die bedeutenden Spezialisten der Geschichtschreibung, der Philosophie oder Psychologie erhoben. Im Gegenteil: in ihrem Universalismus steckt auch eine Schwäche, sie haben die „Synthese", weil sie Erben, ja Epigonen sind. Es ist nicht freie Wahl, sondern ein Zeichen von Bedingtheit, daß sie über Helden der Vergangenheit schreiben (Goethe, Shakespeare, Nietzche) oder über romantisch ferne Kulturen. Sie sind, wenn auch in sehr verschiedenem Grade, bedeutend, aber sie sind es als Resumisten. Daß sie die neuen Verweser großer schöpferischer Sinnlichkeit, daß ihre Werke die wahren Kunstleistungen der Zeit seien, ebenso hoch im Range wie die Werke neuer gestaltender Künstler, daß uns durch das „Medium ihrer neuen Denksinnlichkeit die Wesensschau" zu teil wird, die sonst von großen Kunstwerken ausging, dieser Schluß ist so voreilig wie tendenzvoll. Er ist schon darum falsch, weil alle diese Männer kritische Geister sind, das heißt: hinter den großen Taten Einhergehende. Nichts soll ihnen von ihrem Wert genommen werden, aber sie dürfen nicht in ein falsches Licht gerückt werden. Auch hier zeigt sich wieder Worringers Unsicherheit im Werten. Er sieht (in den ihm Geistesverwandten) geniale Schöpferkraft, wo es sich in

Wahrheit um höchste Vertreter des modernen Intellektualismus handelt, um ein modernes Alexandrinertum, um einen literarischen Universalismus, um den etwas voreiligen Ehrgeiz Weltkunstgeschichte, Weltkulturgeschichte zu machen, bevor die Forschung weit genug vorgeschritten ist, und der letzten Endes entsagend ist, abschließend, nicht grundlegend. Psychologisch ist Worringers Schlußfolgerung zu verstehen, es ist Selbsterhaltungstrieb darin; doch kann man nicht den Wunsch unterdrücken, er möchte den harten Konsequenzen nicht am Schluß ausgewichen sein. Er hätte bedeutender gewirkt, wenn er schlicht gesagt hätte: wir haben uns geirrt, und haben es vor allem darin getan, mag noch so Triftiges zur Rechtfertigung angeführt werden, weil wir uns zu viel um das Allgemeine und zu wenig um das Besondere kümmerten, weil wir trotz aller unserer tiefgründigen Reden, zu wenig von dem verstanden und verstehen, was dem Kunstwerk Wert verleiht. Wir wollen das schöngeistige Operieren mit Worten, die „in Purpur und Ultramarin waten", nun aufgeben, wollen ernsthafte Berufsarbeit leisten und gelassen abwarten, bis ein neuer Lebensstil von selbst entsteht, wir wollen einmal alle Vollkommenheitsromantik beiseite lassen und das Wort Kultur möglichst nicht in den Mund nehmen.

Worringer zitiert zur Rechtfertigung der Seinen Hebbels bekannten Ausspruch: „Der Philister hat sehr oft in der Sache recht, nie in den Gründen". Nur zieht er den falschen Schluß daraus. Es ist ebenso nachteilig nur in den Gründen und nicht in der Sache, wie nur in der Sache und nicht in den Gründen Recht zu haben. Worauf es ankommt, ist, in den Gründen und in der Sache Recht zu haben. Oder wenigstens dieses „Recht" zu erstreben.

HONORÉ DAUMIER, PLAIDIERENDER ADVOKAT. ZEICHNUNG
HAMBURG, KUNSTHALLE

JOH. CHR. C. DAHL, ANSICHT VON DRESDEN

ERWERBUNGEN DER HAMBURGER KUNSTHALLE
AUS DEN LETZTEN JAHREN

VON

G. PAULI

Alfred Lichtwark stellte eine Spezies des Museumsleiters dar, deren einziger Vertreter er geblieben ist. Verschiedenes mußte zusammenkommen, die Persönlichkeit und die besonderen Voraussetzungen der hamburgischen Einrichtungen, um das Lebenswerk dieses Mannes zu ermöglichen, das uns nun beim Rückblick als vollkommen zeitgemäß, sogar als notwendig erscheint, so ungewöhnlich es sich aus der Nähe besehen ausnahm. — Als Lichtwark 1886 sein hamburgisches Amt antrat und in programmatischer Rede seine Absichten entwickelte, unterschied er sich weniger grundsätzlich als durch die Frische und Aktivität seines Auftretens von anderen Museumsmännern. Er versprach seine Kunsthalle so zu leiten, daß sie tätig einwirke auf das Leben der Bevölkerung; im übrigen zeigte er sich von kunsthistorischen Velleitäten nicht ganz frei. Allmählich erst wuchs er in seine besonderen Aufgaben hinein. Die Kunsthalle wurde Schauplatz und Zentrum wechselnder Unternehmungen, die alle darauf abzielten, den Typus des Kulturträgers seiner Zeit, den begüterten Bürger, ästhetisch zu veredeln, nicht im Sinne einer genießerischen Verfeinerung, sondern vielmehr der harmonischen Abrundung seiner Kräfte. Was zu diesem Behufe von Lichtwark angeregt wurde, hatte den Charakter der Gelegenheitsarbeit in dem guten Sinne, als es durch das sich darbietende Bedürfnis der Zeit

motiviert war. Alles war ihm Erlebnis, ja genau genommen, war es die Darstellung seiner eigenen Entwickelung. Indem er sich bildete, bildete er die Anderen. Der „Deutsche der Zukunft", von dem er auf dem Dresdner Kunsterziehungstage im ersten Jahr des neuen Jahrhunderts ein ahnungsvolles Bild entwarf — er war es selber, freilich mehr als er es hätte wahr haben wollen, ein Deutscher der Gegenwart. Dieses Ideal einer modernen Kalokagathie schloß die hypertrophische Ausbildung einer besonderen Fähigkeit aus. Lichtwark war kein Fachmann und mochte den Fachmann nicht. Gelegentlich warnte er geradezu vor ihm als vor dem Mann des Verhängnisses, dessen bornierte Selbstgerechtigkeit die Reste überkommener Kultur vollends zersplittern werde. Lichtwark war auch kein Museumsmann oder, wofern er es früher einmal in seinen Berliner Jahren gewesen war, hörte er allmählich auf, es zu sein. Es mag den Fachmann verwundern und vielleicht sogar ein wenig beschämen, daß hieraus kein Schaden erwuchs. Das Versäumte konnte später nachgeholt werden, das Geleistete dagegen war einmalig. Freilich besaß Lichtwark von den Tugenden des Museumsmannes wenigstens eine sehr wesentliche: er verstand zu sammeln. Nicht gerade, was sonst für Museen gesammelt zu werden pflegt, aber eben das, was seinen besonderen Absichten dienlich war. Vieles davon wäre von jeder anderen Galerie beiseite gelassen. Hier aber fügte es sich harmonisch zusammen, wurde lebendig und formte sich schließlich zu einem in seiner Art einzigen Denkmal der künstlerischen Tätigkeit einer alten in sich gefestigten Kulturstadt. Dabei ist es bemerkenswert, daß es in Hamburg nie zur Bildung einer kontinuirlichen Schule gekommen ist, deren Habitus ein paar Generationen überdauert hätte. Nur Ansätze dazu finden sich um 1400 und vierhundert Jahre später noch einmal wieder.

Als Lichtwark die Augen schloß, durfte er sich sagen, daß seine Kunsthalle fester als irgend ein anderes vergleichbares Museum im heimischen Boden verwurzelt sei. Was er gesammelt hatte, gehörte auch hierher. Darin leitete ihn ein untrüglicher Instinkt; er fühlte so stark als Hamburger, daß er an seinem Platz als die Verkörperung des genius loci stand. Die Niederländer des siebzehnten Jahrhunderts sind hier beheimatet als die Anreger oder geradezu die Lehrmeister der Hanseaten. Und von den Führern der Malerei des neunzehnten Jahrhunderts ist keiner zu entbehren. Sie sind kaum noch als örtlich gebunden zu betrachten, wirken überallhin, stützen und erläutern allerorten die lokale Kunstübung.

PH. OTTO RUNGE, SELBSTBILDNIS

Allmählich organisierte Lichtwark seine Sammlungen gruppenweise. Den Beginn machte die alte hamburgische Kunst von den mittelalterlichen Anfängen bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts; daran schloß sich die übrige von uns als historisch empfundene Malerei; das neunzehnte Jahrhundert wurde in zwei Reihen dargestellt, der hamburgischen und der deutsch-europäischen. Zuletzt kam die

GOTTFRIED SCHADOW, KNABENAKT. ZEICHNUNG

mit besonderer Vorliebe gepflegte Abteilung der Bilder aus Hamburg, aus Aufträgen zusammengesetzt, die Lichtwark angesehenen Künstlern erteilt hatte, um sie mit Hamburg vertraut zu machen, und um das Antlitz der Stadt künstlerisch zu verewigen. In allem waltete eine programmatische Absicht, in deren Verfolg das einzelne Objekt entsprechend gewertet wurde. Lichtwark war sich dessen bewußt. Er hat es selber gelegentlich ausgesprochen, daß seine reichlichen Ankäufe lokaler Kunsterzeugnisse einer späteren Sichtung bedürften. Andererseits gelangte der Impressionismus kaum zu hinlänglicher Vertretung. Von den Franzosen war nur wenig zu sehen. Erst in seinen letzten Lebensjahren wandte sich Lichtwark ihnen zu, als er Renoirs Amazone erwarb und Vuillard und Bonnard nach Hamburg einlud, um hier zu malen. Die unerträgliche Raumnot der Kunsthalle tat ein übriges, um gewisse Abteilungen der Sammlung zeitweilig zurücktreten zu lassen. Das Haus war schließlich zum Bersten gefüllt und Betrachtung wie Bearbeitung nicht geringer Bestände aufs äußerste erschwert.

Der Neubau — Lichtwarks letztes Unternehmen und das Ergebnis langjähriger Beobachtungen — schaffte Luft. Man hat, nicht ohne Grund, allerlei an seiner Architektur auszusetzen gefunden. Doch muß ihm eines billigerweise hoch angerechnet werden: er ist der Ansatz zu einem neuen Typus des Kunstmuseums. Ein Volkshaus der Kunst möchten wir ihn nennen. Zum erstenmal ist hier die Absicht bekundet, einen schlichten Nutzbau, durch Einfachheit aller Formen und edles Material im Äußeren zur Würde gesteigert, als Sammlungsgehäuse einzurichten. Die Ausstattung des Innern, vollkommen schmucklos, will nur Rahmen sein und sich dem Ausgestellten so unterordnen, daß sich ihre Vorzüge eher negativ als positiv definieren lassen, als nicht störend, nicht ablenkend. Die Lichtzuführung ist als überreichlich bemängelt worden. Doch läßt sich dieses Zuviel des Guten, das übrigens nur für die Säle mit dem Kastenoberlicht an sonnigen Tagen gilt, durch Anstrich der Fenster und durch Vorhänge mildern.

Nun war es erst möglich, nachdem alles Vorhandene ausgebreitet war, sich über den Wert des ganzen Bestandes klar zu werden und für die Abschätzung manches Einzelnen den rechten Abstand zu gewinnen. Als erstaunlich erwies sich zunächst einmal die Menge. Nachdem die Säle und Kabinette des Gesamtbaues behängt waren — für neuere Begriffe immer noch reichlich genug — blieben noch ansehnliche Reste für das Magazin übrig, darunter manches, das, ebenso galeriewürdig wie die ausgestellten Bilder, nur für einen periodischen Wechsel der Behängung zurückgestellt wurde. Die

FERDINAND WALDMÜLLER, BILDNIS FRAU BAYER

von Lichtwark vorgesehene Gruppierung der Bestände wurde mit einer gewissen Einschränkung beibehalten. So war es gegeben, die Gruppe der alten Malerei in Hamburg — bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts — für sich abgeschlossen bestehen zu lassen. Eben ihre episodenhafte Aufeinanderfolge erlaubte die Einrichtung einer Gruppe von Seitenlichträumen, die mit Meister Bertrams Grabower Altar feierlich beginnen und durch einen hinter dem Mittelalter eingeschalteten Vorhang eine deutliche Abteilung erfahren. Die Einreihung dieser Bestände in die übrige Galerie der alten Meister würde deren ziemlich geschlossenen Charakter gestört und die eindrückliche Wirkung der Hamburger geschwächt haben.

Eine solche Trennung ließ sich für das neunzehnte Jahrhundert allerdings nicht wohl aufrecht erhalten. Hier fügen sich die Hamburger überall so sehr in die Entwicklung der gesamtdeutschen Entwicklung ein, daß ihre Absonderung zu Ungereimtheiten geführt hätte. Runge gehört vielmehr zu C. D. Friedrich als zu Oldach oder Wasmann und Thomas Herbst mehr zu Liebermann als zu Siebelist. Nur die jüngste hamburgische Malerei ließ sich im Anschluß an einen durch die Bilder aus Hamburg ermöglichten hamburgischen Ehrensaal wieder mit Recht als Sondergruppe darstellen. Wir dürfen es glauben, daß Lichtwark selber die Änderung seiner früheren Pläne gebilligt hätte; sie ergaben sich von selbst und er, der für das Bedürfnis der Zeit ein so lebhaftes Gefühl hatte, wußte es am besten, daß die Verwaltung eines großen Kunstinstitutes immer neue Aufgaben mit sich bringe. Beständig bleibt nur das eine Bestreben, die Sammlungen so lebendig wie möglich zu erhalten. Demgemäß müssen die Akzente, die auf diese und jene Abteilung zu legen sind, der Zeit entsprechend verschoben werden. Die Teilnahme der ganzen Bevölkerung an dem Gedeihen der Kunsthalle hat diese Aufgaben in schwieriger Zeit, wie es dankbar anzuerkennen ist, wesentlich erleichtert.

Wenn wir somit das Gesamtgebiet der Kunsthalle, wie es seit Lichtwarks Scheiden bestellt worden ist, überblicken, so wäre etwa folgendes zu sagen. Die Abteilungen der Kupferstich- und Zeichnungensammlung, der Münzen und Medaillen, die Bibliothek und die Abgußsammlung wurden und werden noch in den alten Räumen, so gut es gehen will, für ihre Neuaufstellung im Anbau der Kunsthalle in aller Stille geordnet. Die Drucke alter Meister wurden wenig vermehrt. Der im ganzen ansehnliche Bestand, unter dem die Werke Dürers, Rembrandts, Schongauers und die frühen Italiener hervorzuheben sind, darf und muß angesichts der enorm gestiegenen Preise im wesentlichen als abgeschlossen gelten, wenigstens vorderhand. Nur die kleine bedeutsame Gruppe illustrierter Bücher wurde im Hinblick auf ihren bildenden Wert für unsere Buchkunst ausgebaut. Dagegen wurde die Graphik des neunzehnten Jahrhunderts, unter der beispielsweise

KÄTHE KOLLWITZ, SITZENDE FRAU. ZEICHNUNG

Daumier und Toulouse-Lautrec nur spärlich vertreten waren, reichlich ergänzt und bis zur Gegenwart weitergesammelt. Besondere Aufmerksamkeit wurde den Zeichnungen zugewendet, diesen köstlichsten Bissen der Sammelleidenschaft, die seltsamer Weise in der Gunst des Publikums wie der Museumsleitungen für gewöhnlich zurückstehen. Hier ruhen in Hamburg noch ungehobene Schätze, die hoffentlich in den nächsten Jahren durch eine würdige Publikation zu Tage gefördert werden. Eine kleine Auswahl des Besten wurde unlängst ausgestellt.

Die Sammlung der Münzen und Medaillen erfuhr eine Umstellung, indem sie im Einklang mit dem Charakter des ganzen Instituts fortan lediglich nach künstlerischen Gesichtspunkten weitergeführt wird, denen die numismatische Bearbeitung zu dienen hat. Demgemäß wurde die beträchtliche Hamburgensiensammlung als Leihgabe dem Museum für hamburgische Geschichte überwiesen, wo sie erst in den rechten Zusammenhang gelangt. Dagegen wurden die antiken Münzen, namentlich die Griechen, durch Ankäufe ergänzt und mit Hilfe der Leihgabe des hamburgischen Rechtsanwalts Dr. Hallier der Grundstock zu einer Sammlung von Medaillen der italienischen Renaissance gelegt. Zu der umfänglichen Abteilung moderner französischer Plaketten, die Lichtwark zu Beginn der neunziger Jahre geschaffen hatte, kamen die neueren deutschen, die sich neben jenen Franzosen nicht nur sehen lassen können, sondern sie an Reinheit des Stilgefühls entschieden übertreffen. Auch die Gipsen sollen ihrer Verborgenheit entrissen werden. Nachdem unsere Großväter sie mit ehrfürchtiger Liebe als Ersatz-Antiken gehegt hatten, sind sie im letzten Menschenalter einer Geringschätzung anheimgefallen, die nur als Reaktion zu rechtfertigen ist. Ihr hoher Wert als Lehrmittel ist unbestreitbar und durch keine andere Reproduktion zu ersetzen. Sie sollen im Erdgeschoß der alten Kunsthalle aufgestellt werden, sobald die Bibliothek und die graphischen Sammlungen in den Neubau überführt sein werden.

Das allgemeine Interesse wendet sich natürlich mit Vorliebe der Gemäldegalerie zu. Ihre Volkstümlichkeit ist der gerechte Lohn für Lichtwarks werbende Bemühungen. Nicht Fremde sind es, sondern Hamburger, die ihre Räume füllen und Sonntags sich in dicht gedrängter Menge hindurchschieben. Eine solche Popularität verpflichtet. Man glaubt es zu fühlen, wie die Seele des Volkes sich hier wiedererkennt. Die Besucher mögen es mit Stolz empfinden: hier sind sie bei ihren Altvorderen oder ihren lebenden Blutsfreunden zu Gaste. Meister Bertram empfängt sie beim Eintritt und der Hamburger Ehrensaal entläßt sie nach stundenlanger Wanderung. Der Gesamtcharakter der Galerie ist unzerstörbar, geprägte Form, die

MAX SLEVOGT, BILDNIS KARL VOLL

lebend sich entwickelt. Die Aufgabe ist nun nicht „Lücken auszufüllen“ (man denkt dabei immer an Briefmarkensammlungen), auch nicht das Ausgestellte reichlich zu vermehren, sondern es zu veredeln und zu harmonisieren. Die Zahl der ausgestellten Bilder braucht darum kaum vergrößert zu werden; vielmehr wünschen wir das Niveau der Galerie dergestalt zu heben, daß der Platz für die besseren Neuerwerbungen durch Ausscheidung minder wertvoller älterer Bestände gewonnen wird, die ins Magazin wandern. Das Magazin soll indessen nicht als Grabgewölbe gelten, das seine Ankömmlinge auf Nimmerwiedersehen verschlingt, sondern als eine Reserve. Namentlich die Werke älterer Meister werden hier zu Studienzwecken dicht gereiht in ein paar Oberlichtsälen vereinigt. Die Bilder des neunzehnten Jahrhunderts werden in einem großen Saal des Erdgeschosses aufbewahrt. Von hier aus wird manches zur Ausschmückung öffentlicher Gebäude abgegeben. Was für die Zwecke der Kunsthalle als ganz entbehrlich anzusehen ist, darf nach einem Beschluß von Senat und Bürgerschaft von der Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle veräußert werden. Selbstverständlich wird indessen von dieser Freiheit nur nach sorgfältigster Prüfung und nach Befriedigung der Wünsche der übrigen hamburgischen Museen Gebrauch gemacht. Für die Galerie alter Meister ist nach Lage der Dinge kein reichlicher Zuwachs zu erwarten. Das Begehrenswerte wird auf absehbare Zeit in den meisten Fällen unerreichbar bleiben. Hier kann mit Aussicht auf Erfolg nur erstrebt werden, allmählich die besten Stücke aus hamburgischem Privatbesitz der Kunsthalle zuzuführen. Dabei wird der einheitliche Charakter des Bestandes gewahrt, denn es handelt sich vorzugsweise um

Niederländer und Deutsche des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts. Immerhin gelangten auch aus älterer Zeit einige Bilder hohen Ranges in die Galerie. Unter ihnen macht den Beginn die sehr liebliche Maria im Ährenkleide des hamburgischen Meisters Funhof aus der Spätzeit des fünfzehnten Jahrhunderts, eine Leihgabe des Staatsarchivars Dr. Hagedorn. Funhof, auf den Carl Georg Heise in seiner Geschichte der norddeutschen Malerei zuerst nachdrücklich hingewiesen hat, ist eine sehr wertvolle Persönlichkeit, die wir uns nach seinem Hauptwerk, den Flügeln des Hauptaltars der Lüneburger Johanniskirche, gern als von gewinnender Frische der Jugend umweht vorstellen möchten. Aus hamburgischem Privatbesitz stammt auch das Triptychonbildnis der drei sächsischen Kurfürsten von Cranach, augenscheinlich der Prototyp eines in manchen schwächeren Wiederholungen bekannten Bildnispaares, sowie ein köstlicher kleiner St. Georg des Cranach nahestehenden Meisters des Döbelner Hauptaltars. Unter den übrigen neu erworbenen Bildern alter Meister seien der frühe Elsheimer, eine Variante der Münchner Johannispredigt, ein vortreffliches Herrenbildnis Terborchs, ein Jan van Goyen (Bauerngehöft) und das große Bildnis der Gräfin Fries von Friedrich August Tischbein hervorgehoben. Tischbein, weitaus der beste Maler seiner kunstbegabten Sippe, hat in dieser anmutig bewegten jungen Frau ein deutsches Seitenstück zu manchem gefeierten Gainsborough geliefert — wobei unser Landsmann sich übrigens in allen Ehren behauptet. — Nur ein Italiener wurde gekauft — auch aus hamburgischem Besitz; und dieser fügt sich seiner Umgebung wohl ein, da er als ein Ableger niederländischer Kunst im Süden erschien, der Neapolitaner Giovanni Ruoppoli. Sein tenebroses Früchtestilleben scheint zu den besten Bildern des sonst nicht gerade sublimen Meisters zu zählen.

(Schluß folgt.)

GERARD TERBORCH, HERRENBILDNIS

MÜNCHEN, RESIDENZ. KURFÜRSTENZIMMER, KOMMODE IN WEISS UND GOLD. MÜNCHENER ARBEIT, UM 1750

EINE HISTORISCHE WANDERUNG DURCH DAS RESIDENZMUSEUM IN MÜNCHEN

VON

HANS KARLINGER

Was vor zwanzig Jahren im Bayerischen Nationalmuseum versucht worden war: aus der Fülle der Materialien eine kulturgeschichtliche Ganzheit zu erstellen, ist jetzt im Residenzmuseum Wirklichkeit geworden. Mit dem Vorbehalt, daß das Residenzmuseum einen kulturgeschichtlichen Durchschnitt hochgespannter und besonderer Leistungen darstellt, notwendig einseitig aus der Initiative der Auftraggeber und deren Stellung, allseitig wertvoll aber als ein künstlerisch höchster Wertmaßstab süddeutscher Kultur und als eine Leitlinie, um die sich die Einstellung aller weiteren Formprozesse innerhalb einer Münchener Kunst vom Innenraum bis zum gelegentlichen Füllwerk kleinsten Ziergerätes gruppieren mußte und muß.

Denn wenn unsere Empfindungen in den heute aufgeschlossenen Räumen durch das geschichtliche Faktum beständig hin- und hergetragen werden zwischen Glanzstücken ausländischer Moden und nicht Minderem deutschen Kunsthandwerks, so ist dieser Vorgang die bedeutsame Spiegelung der hinter ihr stehenden größeren Willensgeschichte, die mit all ihren Strebungen und Wünschen vom Beginn des barocken siebzehnten Jahrhunderts bis zur Romantik des neunzehnten hin- und herflutet zwischen den engen Mauern einer kleinen süd-

MÜNCHEN, RESIDENZ. KURFÜRSTENZIMMER, SCHLAFZIMMER MIT PRUNKBETT AUS SCHLOSS KARLSBERG IN DER PFALZ

deutschen Hofhaltung und den Machtideen eines einstmaligen abendländischen Kaisertraumes.

Der stärkste Charakter der Gegenreformation, Kurfürst Maximilian I. von Bayern, baut die Residenz. (1602—1614.) Die „patrona Bavariae", die an der oberitalienischen Fassade den Ehrenplatz erhält, ist Symbol der Zeit. Größe der Herrschermeinung in seiner transzendentalen Gebundenheit. Dem Fürsten ist es nicht erlaubt zu wohnen; er hat beständig die straffste Mächtigkeit seiner Ziele gegenwärtig zu halten. Und so die Räume, die seiner Epoche zugehören: die Kaisertreppe als die nobelste Treppenhalle süddeutscher Spätrenaissance, die Stein- und Trierzimmer mit ihren von Allegorien erfüllten Decken, ihren italienisch-marmornen Wänden, ihrem — soweit noch erhalten — schweren, wie für Ewigkeiten gebauten Gerät, das inmitten der düsteren, schwer proportionierten Zimmer schon von jeher die Pose monumentaler Gegenwärtigkeit fand. Wären die Hauptsäle: Kaiser- und Vierschimmelsaal (die Max IV. Josef um 1800 zu einer höfischen Empiregarnitur umbildete) erhalten, so hätte die Gravität der „Liga" — deren Oberhaupt Maximilian war — kein größeres Sinnbild auf süddeutschem Boden.

Von dem relativ Wenigen, was an Austattungsgerät der Maximilianischen Zeit erhalten blieb, bedeuten den stärksten Eindruck die Wandteppiche, die der Niederländer Hans van der Biest zu München in der vom Kurfürsten ins Leben gerufenen Manufaktur nach den Entwürfen Peter Candids, des Leiters der Residenzausstellung, wob. Zwei Serien: eine Prunkfolge mit Szenen aus der Geschichte der Wittelsbacher, für die heute (so dankenswert ihre Vorzeigung in den Steinzimmern empfunden wird) kein Saal der Residenz groß genug ist, um die vollblütige Gewalt dieser Prächtigkeit zu bändigen; niederländische Wandbildnerei übertönt von einer Farbigkeit, die daran erinnert, daß das Lokalkolorit des damaligen München noch inmitten spätmittelalterlicher Gesinnungen lebte. Die zweite Folge, die Teppiche der „Grotesken", eine

MÜNCHEN, RESIDENZ. REICHE ZIMMER, SPIEGELKABINETT VON FR. CUVILLIÈS

MÜNCHEN, RESIDENZ. HOFGARTENZIMMER, THRONSAAL. ORNAMENTIK VON POUILLE. 1799

berauschende Phantasie zu dem Thema nordischer Renaissanseornamentik. Das erste Mal, wo ein intimer Zug inmitten der umgebenden Grandezza klingt.

Maximilians Sohn und Nachfolger, Ferdinand Maria, ist der Gemahl der Enkelin Heinrichs IV. von Frankreich, der savoyischen Prinzessin Henriette Adelaide. Zwei Dinge werden für die Wohnung Ferdinand Marias — die päpstlichen Zimmer — tonangebend: die Wähligkeit der Dame, die in diesem nicht stark wie zu Vaters Zeit regierten Palais haust, und die von ausgeprägtem Familiensinn und religiöser Emphase beherrschte Sensibilität des Besitzers. Ferdinand wohnt in kleinen Räumen gegenüber den Hallen seines Vaters, in Kammern, die mit vergoldeter Schnitzerei, mit sattesten Farben des Barock, mit formüberwuchertem Mobilar — oberitalienische Schnitzerei und Boulle-Arbeit nebeneinander — gefüllt sind bis zum Letzten. Ist der Alkoven mit dem fürstlichen Ehebett die Zella dieser Räume, oder ist es das „Herzkabinett" (benannt nach dem Deckengemälde, auf dem die drei savoyischen Schwestern einen Herzteppich sticken), das Sinngedicht unter den barocken Geschöpfen in der Residenz? Sicherlich, über allem Pomp und Prunk ist hier eine Wohnung mit all ihrer Wärme in Form und Farben gegenüber den kühlen Hallen Maximilians.

Die Mutter gebar den „Soldaten" unter den Wittelsbachern, Max Emanuel, den Erstürmer von Belgrad. Wäre seinem letzten Ehrgeiz Erfüllung beschieden gewesen — Bayern träumt von einem mitteleuropäischen Imperium, das in Max Emanuels Sohn Karl IV. ein unrühmlich tragisches Ende findet — so wäre wohl über dem „neuen Versailles", Schleißheim, der alten Stadtresidenz überhaupt nichts zuteil geworden. Erst im vorletzten Jahr seines Lebens gibt Kurfürst Max Emanuel Befehl, für ihn neue „Appartements" in der Residenz zu bereiten (1725), deren Vollendung er nicht mehr sah. Es ist die Folge der „Reichen Zimmer", oder — wie der bezeichnendere alte Namen lautet — der „Kaiserzimmer".

Josef Effner, der Erbauer von Schleißheim, beginnt, François Cuvilliés, der Dichter der Amalienburg, vollendet. Die Dominante heißt: Verklärung der imperialistischen Idee. Repräsentation, wie zu Großvaters Zeit, aber nicht mehr als der

MÜNCHEN, RESIDENZ. KURFÜRSTENZIMMER
SCHREIBZIMMER MIT SCHREIBTISCH VON D. RÖNTGEN. 1773

kühle, abstrakte Gedanke der Spätrenaissance, sondern durchglüht und überströmt von dem heißesten Glauben an das Ich. So erlebt München sein erstes Rokoko und mit den „Reichen Zimmern" den Höchstpunkt seiner künstlerischen Anspannung überhaupt.

Josef Effner, (der bei Boffrand in kurfürstlichem Auftrag in die Schule gegangen), stand, als 1725 der Auftrag an ihn kam, in der geläutertsten Kraft seines Schaffens. Der Vollklang feierlicher Regence strömt aus seinen Räumen — die zwei ersten der Reichen Zimmer bis zum Tron-

MÜNCHEN, RESIDENZ. KÖNIGSBAU. ANKLEIDEZIMMER DES KÖNIGS
WANDMALEREI (KOMÖDIEN DES ARISTOPHANES) VON SCHWANTHALER UND HILTENSPERGER

saal. Die ganze Stürmigkeit des ungebändigten Rokoko liegt noch gefesselt in dieser satten, durch und durch erlebten Kunst. Unendliche Melodie der Zierate begleitet die in Rot, Gold und Weiß aufgebaute Wand. Ein Raumbeherrscher siegt über den Dekorateur.

Im Tronsaal wechselt die Stimmung. François Cuvilliés, der damals vierunddreißigjährige Hennegauer, der gleichfalls seine Lehrjahre unter kurfürstlicher Protektion in Paris (bei Blondel) erlebt hatte, der in München den Typ des vornehmen Rokokopalais schuf (Preysingpalais, gegenüber der Residenz) erfüllt sein Werk — die als „grüne Galerie" benannte Haussammlung, Tronsaal, Salon, Schlafzimmer, Spiegel- und Miniaturenkabinett — mit der ungebändigten Initiatorenkraft des Jungen. Der Stil Louis XV.: Rokaille, flammendes Gerank, das Füllhorn der Blumen, sie werden in einer bis dahin nirgends erlebten und mit gleichem Impuls nirgends wiederholten Phantasie zum Bild. Meisterhaft in der Steigerung von Raum zu Raum: der Reichtum des Ornamentalen in der Galerie, die staatsmännisch kühle Feier im Tronsaal, die reiche Würdigkeit des Salons, die Gloriole eines „Lever" im Schlafzimmer und das Allegro rauschendster Töne im Spiegelkabinett mit dem würdigen Finale der schimmernden Zier des Miniaturengemachs. Das augenblicklich Vorüberfliehende des nur Dekorativen — die ins Unendliche aufgelösten Wände im Spiegelkabinett vergleichbar einer verzauberten

MÜNCHEN, RESIDENZ
FASSADE DES MAXIMILIANBAUES MIT DER „PATRONA BAVARIAE" VON HANS KRUMPER. 1616

Gartenlaube — gebannt zum Monument. Person und Glaube an das einmalige Ich alles — alles in der transzendentalen Augenblicklichkeit, für die der Herr dieser Räume, Max Emanuels Sohn Karl Albert, der „Kaiser ohne Land" Karl IV, Herz und Symbol wird. Das Transitorische hat gesiegt — das Einmalige einer Kunst ist hier inmitten von Gold, Brokaten, Chinaporzellan und Lackmöbeln Ewiges geworden. (Hier — denn jedes Nachempfinden solcher blütenstaubhaften Bildlichkeit, die das neunzehnte Jahrhundert versuchte, wird zum Gelächter).

Konnte das Zauberische der Kaiserzimmer nur ein flüchtiger Traum sein, vergleichbar dem Geschick ihres Herrn, so floß immerhin aus seinem unermeßlichen Reichtum die Anmut als eine weiterwaltende Wirklichkeit.

Auf Karl IV., den Kaiser, folgt der Kurfürst Max III. Josef, der „Vater Max" der bayrischen Geschichte. Auf die „Kaiserzimmer" folgen die als „Kurfürstenzimmer" bekannten Stuben der Residenz, die erste Wohnung in modernem Sinn. Bayern war Kleinstaat geworden — die Kurfürstenzimmer sind das edelste Vorbild einer Landresidenz der Jung-Goethe-Zeit. Aus dem höfischen Rokoko ist das bürgerliche geworden; Münchener Mobiliar herrscht in den Kurfürstenzimmern vor. Aus dem Monumentalen der Kaiserzimmer erwuchs eine örtliche Tradition. Das „Cüriöse" des Sammlers, des Bibliophilen — der der Kurfürst war — da

und dort mitklingen lassend, bestimmt immer wieder durch die Freude eines Verweilens inmitten der geliebten und gern gesehenen Dinge einer vertrauten Umgebung.

Die Herrschaft der Münchener Künstler in der Residenz — denen Max III. den weitesten Spielraum gab — war von kurzer Dauer. Wenige Jahrzehnte später — indes regiert der Mannheimer Karl Theodor — zieht mit Max IV. Josef (seit 1818 Max I. als König) der höfische Klassizismus des Westens ein. In allen seinen Verwandlungen vom ausgesucht Galanten des Damenboudoirs im Stile Louis XVI. im Nebenraum zum Schlafzimmer der „Hofgartenzimmer" (wie die Appartements Max IV. heißen) bis zur antikisch steifen Würde im Sinne des reifen Empirestils im „Weißen Saal". Im Tronsaal die starre Pose des Souverain, strenge Farben und schwer klingende Form gleich einer Krönungsode. Antike Geberde erholt sich von dem Allzumenschlichen der Rokokos und die Ornamentlinie einer Cuvilliés'schen Invention weicht dem „natürlichen" Gewächs. Es bedurfte nur schwacher Bewegungen in der Richtung zum Sentimentalischen, um der Neoromantik des Spätklassizismus den Weg zu bereiten.

Diese letzte Phase wird mit Klenze verwirklicht, dem künstlerischen Genius König Ludwig I. 1826 bis 1835 entsteht der Königsbau. Das Literarische siegt auf der ganzen Linie der Innenarchitektur. Hatten Ludwigs Vorgänger gewagt, sich zu umgeben in den Räumen, so stellt die neue Formgesinnung ihr Tun zu allererst der Empfindsamkeit einer schöngeistigen Umgebung vor. Vom hohen tonnengewölbten Raum mit seinen Wandmalereien — in Wohngemächern — bis zur antikischen Geberde im Möbel, im Leuchter, im gelegentlichen Gebrauchsgerät. Antike Vasenbilder und Schiller'sche Balladen müssen den Stoff für eine kalt-romantische Wandzier hergeben, umgeben von den schweren Formen, den architekturhaften Farben einer Einrichtung, die mit der Fernwirkung von Theaterrequisiten zu rechnen scheint. Die Note des nur Persönlichen — sei es zur Schau gestellte Würde und Feierlichkeit, sei es sich zurückziehende Friedfertigkeit — ist vor einer Gedanklichkeit gewichen, die bühnenmäßig wohnt und wohnend tragiert. Eine Folge von Festsälen, in denen der „Erste der Bürger" lebt. Die Romantik erfüllt sich.

Jedenfalls trotz allem — die Zeit Ludwigs I. war innerhalb der Mauern der Residenz die letzte Schöpfung von Künstlern. Nachfolgte nichts — abgesehen von wenigen Mißklängen der Zeit Ludwigs II.

Was im Residenzmuseum voll bewußt wird, ist das Erfülltsein jeder Zeit vor den Romantikern von dem Primat der Zweckgesinnung. Es bleibt für die allgemeingeschichtliche Betrachtung gleichgültig, ob hier Fürstenräume gezeigt werden — anstatt bürgerlicher Kultur; die Einheit zwischen einer Umgebung und ihrem Träger, die jeder echten Werkkunst eingeboren ist, wird zur Leitlinie. Das scheint wichtig, denn damit steht ein museales Objekt mitten im Leben.

MIT REMBRANDT IN AMSTERDAM

VON

MAX LIEBERMANN

O glückliche Zeiten, wo wir uns alljährlich einige Wochen, ja sogar einige Monate in Holland genießend und arbeitend, arbeitend und genießend aufhalten durften! Nicht etwa, daß uns Holland seit dem Kriege verschlossen wäre. Aber bin ich sicher, in einem alten Bekannten nicht einen Ententisten zu treffen? Oder gar einen Freund, der mich bemitleidet? Nein! Die ruhige Unbefangenheit, dieses erste Erfordernis zum reinen Genießen von Natur und Kunst, können wir vorerst nur zu Hause finden. Bis wir uns selbst wiedergefunden haben, müssen wir aufs Reisen — auch in Neutralien — verzichten. Denn der nur zu begründete Argwohn vor dem zischenden Gift der Verleumdung könnte uns stören, wenn wir am Jy spazierten, oder wenn wir die „Staalmeester" bewunderten, oder wenn wir am Meere in die unermeßliche Schönheit eines Sonnenunterganges uns versenkten.

Aus diesen traurigen Gedanken riß mich die Lektüre von Lugts Buch*: ich atmete wieder wie vor dem Kriege holländische Luft, die wundervollen Lüfte der wassergeschwängerten Atmosphäre umgaben mich, ich war wieder in der schönsten Stadt der Welt — ich war in Amsterdam. Ich wanderte die Grachten und Kanäle entlang, an den schmalen Häusern mit ihren hohen Giebeln mit ihren tiefrot gefärbten Steinen. Und ich sah das Amsterdam aus der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts in all seiner Schöne, als es noch nicht von den Scheußlichkeiten der Amerikanisierung entstellt war. Denn ich durfte es sehen, wie es Rembrandt gesehen hatte. An seiner Seite durfte ich die damals größte und reichste Handelsstadt der Welt von einem Ende bis zum andern, vom Rathaus bis zum Obelisken und bis zu Diemerbruck durchstreifen.

Mit Rembrandt in Amsterdam! Mit ihm, dessen Genius Shakespeares Dramatik mit der Lyrik Goethes, die kindliche Seele Mozarts mit der grüblerischen Tiefe Beethovens vereinigt.

Lugts Buch ist das Ei des Kolumbus. Was erscheint einfacher als der Nachweis, wo Rembrandt diese oder jene seiner Zeichnungen oder Radierungen „gegriffen" hat. Aber wie überall ist das Einfachste das Schwerste. Ich spreche nicht von der unglaublichen Arbeit in den Archiven, von der Kenntnis der zeitgenössischen Kunst und Literatur, die aus jeder Seite des Buches hervorleuchtet: darüber mögen Kunsthistoriker sprechen. Ich führe nur das Urteil eines holländischen Schriftstellers an, daß in Lugts Buch hundert Entdeckungen wären, über deren einzelne jeder Kunstgelehrte sich glücklich schätzen würde, sie gemacht zu haben, wobei noch ins Gewicht fällt, daß in keinem Lande der Welt die Kunstkritik so intim und exakt betrieben wird wie in Holland.

Aber — ich höre den Einwand — wen interessiert es außer ein paar Kunstgelehrte, wo Rembrandt gesessen, als er die Radierung mit dem Milchmann oder die Zeichnung vom Diemen gemacht hat. Gewiß, für den Wert des Werkes ist es ganz gleichgültig zu wissen, wo es entstanden, ob es die Phantasie frei erfunden hat oder ob es aus der Naturanschauung entstanden ist: wie es für den Kunstwert des Faust ganz gleichgültig ist zu wissen, ob Goethe sein Gretchen und seine Ottilie nach Kätchen Schönkopf oder der Minna Herzlieb gezeichnet hat. Für die ästhetische Erkenntnis jedoch ist es von unschätzbarem Wert, das Original, nach dem der Künstler gearbeitet hat, zu kennen. Denn der Vergleich mit der Natur lehrt uns, worin die „Kunst" des Künstlers besteht: er liefert uns den Beweis ad oculos für die Richtigkeit oder Unrichtigkeit der Resultate des methodischen Denkens über sein Verhältnis zur Natur. Was wir bei Goethe jetzt nur ahnen können, inwieweit seine Gedichte Gelegenheitsgedichte sind, können wir in Bezug auf Rembrandts landschaftliche Zeichnungen mit apodiktischer Gewißheit behaupten, nachdem jetzt, nach bald dreihundert Jahren der Standpunkt, von wo der Künstler sie verfertigte, festgestellt ist. Dadurch ist der Beweis erbracht, daß sie im engsten Anschluß an die Natur entstanden sind, was doppelt interessant ist einem Rembrandt gegenüber, dessen grenzenlose Phantasie niemand bestreiten wird. Es ist der klarste Beweis für die Feststellung der

* Mit Rembrandt in Amsterdam. Nach der holländischen Ausgabe von Frits Lugt, deutsch von Erich Hancke. Berlin 1920, Bruno Cassirer Verlag.

Kunstphilosophie, daß die Anschauung nicht nur nicht die künstlerische Phantasie schädigt, wie Romantiker und danach die Allerneuesten meinen, sondern, daß im Gegenteil die Anschauung das Sprungbrett für die Phantasie ist, daß die Phantasie nicht in der Erfindung einer nichtexistierenden Welt besteht, sondern in der phantasievollen Gestaltung der existierenden Welt. Die Erfindung des Künstlers ist die Entdeckung seines Selbst. Die Zeiten sind auch in Deutschland vorüber, wo ein Hermann Grimm sein Colleg über Rembrandt mit den Worten begann: über Rembrandt wissen wir nur wenig, aber wir dürfen vermuten, daß er in Italien gewesen. Jetzt sind wir dank der Forschung der Holländer in den Archiven in den Akten der Rechtsanwälte, in den Hypothekenbüchern über sein Leben, über seine Schulden, über seine beinah eheliche Gemeinschaft mit Hendrikje, ja sogar über seine kaufmännische Praktiken unterrichtet. Aber viel Genaueres, Intimeres, Höheres sagen seine Werke aus: mehr als die Bilder seine Radierungen, mehr als die Radierungen seine Zeichnungen, denn sie zeigen ihn am ungeschminktesten: wie er war, wie er sich in seinem Arbeitskittel gezeichnet hat, auf dem wundervollen Blatte, das früher im Besitze von Hesseltyne, jetzt im Rembrandthause in Amsterdam aufbewahrt wird. Wie kein Künstler vor oder nach ihm hatte er das Vermögen, jedes Sinnliche zu veredeln und auch den toten Stoff durch Vermählung mit der Idee zu beleben (Goethe). Aus der Anschauung entspringt die Idee oder präziser: Idee und Anschauung ist eines in der Kunst. Die Anschauung des Gegenstandes ist dem Künstler die Gelegenheit, uns seine Seele zu offenbaren. Weil Rembrandts Werk das seelenvollste ist, deshalb erscheint er uns als der größte Künstler: Rembrandts Kunst ist die Kunst schlechthin.

Über die Ausstattung des Buches brauche ich nichts zu sagen: der Verlag Bruno Cassirer bürgt für ihre Vortrefflichkeit.

Erich Hancke hat das Buch ins Deutsche übertragen, doch da er mein Biograph ist, will ich nur sagen, daß es sich wie ein deutsches Buch liest. Durch jahrelangen Aufenthalt in Holland beherrscht er das Holländische wie seine Muttersprache. Aber Hancke beherrscht nicht nur die holländische Sprache der Gegenwart, sondern auch die des siebzehnten Jahrhunderts: anders hätte er auch nicht die zahlreichen dichterischen Zitate, juristische, amtliche Verordnungen, aus Rembrandts Zeit so prägnant und charakteristisch deutsch wiedergeben können.

Das Buch von Lugt stellt eine wirkliche kunstwissenschaftliche Bereicherung dar: daß es deutsch erschienen ist und zumal jetzt erscheinen konnte, gibt uns die tröstliche Hoffnung, daß Kunst und Wissenschaft der fremden Nationen nicht mehr, wie während des Krieges, an unsern Grenzpfählen Halt macht.

Beide, Kunst und Wissenschaft, gehören, nach dem Goetheschen Worte, der Welt.

REMBRANDT, ZEICHNUNG

AUS LUGT: MIT REMBRANDT IN AMSTERDAM

„ENTSCHULDIGEN SIE, DASS ICH TALENT HABE!"

Im Revolutionskarneval der Zeit, wo fast jeder Künstler sich bemüht, durch eine sensationelle Charaktermaske aufzufallen, fehlte noch die Gestalt des wirklich Begabten, der von seinem Talent nichts wissen will, der es verachtet und durch exaktes Sozialgefühl ablösen will. Die Gestalt fehlte, weil echtes Talent rar ist. Jetzt ist auch diese Lücke gefüllt worden. Es ist geschehen durch George Grosz, der ein begabter Karikaturist ist und einen Platz neben Th. Th. Heine und Gulbransson einnehmen könnte. Er hat im „Kunstblatt" Notizen veröffentlicht, worin mit erfreulicher Deutlichkeit und Klarheit Meinungen ausgesprochen werden, die um so mehr zu einer Glossierung verlocken, als sie mit sophistischer Kühnheit sagen, was viele andere, weniger konsequent, denken oder empfinden. Grosz begleitet mit diesen Notizen seine neuen Großstadtbilder, die absichtsvoll mit Lineal, Winkel und Zirkel hergestellt und der Göttin der Nüchternheit geweiht sind. In denen sich aber, trotz aller Mühe, das Talent nicht verleugnen kann, in denen der exakte Systematiker und Mechanisierer als ein — Romantiker des Antiromantischen erscheint. Es folgt hier ein kleines Duett. Links stehen Zitate aus den Notizen von Grosz, rechts stehen meine Anmerkungen dazu.

„Trotzdem (Kunst heute eine absolut sekundäre Angelegenheit ist) ist Kunst eine Angelegenheit, die von dem, der sie ausübt, klare Entscheidung verlangt .... Stehst Du auf Seiten der Ausbeuter oder auf der Seite der Massen, die diesen Ausbeutern ans Leder gehen?"	Der Künstler hüte sich, in dieser Weise politisch zu unterscheiden. Er steht auf keiner Seite und auf allen Seiten, nicht darüber und nicht darunter, mitten drin und außerhalb. Die Zweckvollen bedrängen ihn von allen Seiten, und er kann ohne sie nicht leben; in seinem Innern aber ist er zweckfrei. Und das macht ihn jedem Programm überlegen.
„Heute ist der Künstler gekauft von dem best-zahlendsten Jobber oder Mäzen."	Wenn es der „best-zahlendste" ist, läßt es sich aushalten.
„Ja, es gibt kunstrevolutionäre Maler, welche sich heute noch nicht frei gemacht haben von Christus- und Apostel-darstellungen, heute, wo es revolutionäre Pflicht ist, verdoppelte Propaganda zu treiben, um das Weltbild von den übernatürlichen Kräften, von Gott und den Engeln zu reinigen ...."	Corot malte mit seinem Schüler Guillemet an einem Teich bei Ville d'Avray. Corot sagte: „Mein Sohn, male immer nur, was Du siehst". Nach einiger Zeit betrachtet Guillemet das Bild seines Lehrers. „Aber Sie sagten mir eben, ich solle malen was ich sehe." „Gewiß." „Und diese Nymphen?" „Ich sehe sie", erwiderte Corot, „siehst Du sie denn nicht?" Guillemet sagte später: „Ich habe sie nicht gesehen, und darum bin ich ein Schüler geblieben".
„Geht in ein Proletarier-Meeting und seht und hört wie dort die Leute, Menschen wie ihr, über eine winzige Verbesserung ihres Lebens diskutieren".	Und macht dann etwas wie die „émeute" von Daumier daraus — wenn ihr es könnt.
„Begreift, diese Masse ist es, die an der Organisation der Welt arbeitet! Nicht Ihr! Aber ihr könnt mitbauen an dieser Organisation .. und lernen, euren künstlerischen Arbeiten einen Inhalt zu geben, der getragen ist von den revolutionären Idealen der arbeitenden Menschen."	Begreift, ihr braucht nur Talent zu haben, ihr braucht nur euer Gefühl vom Leben zu verkörpern, und ihr arbeitet ohne weiteres an der Organisation der Welt! Euch trägt dabei freilich die Zeit. Aber wehe euch, wenn ihr es allzu klar seht, wenn ihr Zeitgefühl mit Aktualität verwechselt!
„Ich strebe an, jedem Menschen verständlich zu sein."	Auf wen die Menschheit hören soll, der darf zu keinem unmittelbar sprechen.
„Meine Arbeiten sind als Trainingsarbeiten zu erkennen — ein systematisches Arbeiten am Ball — ohne Ausblick ins Ewige!	Und doch ist der Dämon (das Talent) daran beteiligt. „Es ist gar nicht so leicht, schlechte Bilder zu malen, wenn man Talent hat."
„Der expressionistische Anarchismus muß aufhören."	Er liegt schon im Sterben.
„So wird auch hier wieder der Kommunismus zur Bereicherung und Fortentwicklung der Menschheit, zur wirklichen klassenlosen Kultur führen."	Das ließe sich kürzer ausdrücken. Der Christ (entschuldigen Sie, Herr Grosz!) betet: Dein Reich komme.

Karl Scheffler.

KUNSTAUSSTELLUNGEN

BREMEN

In der Bremer Kunsthalle ist eine bedeutende Ausstellung von Aquarellen des zwanzigsten Jahrhunderts zur Schau gestellt, die neben Arbeiten deutscher, einige Blätter französischer Künstler enthält.

Das Aquarell ist die Skizze des Künstlers, der in Farben denkt, des spezifischen Malers. Es hat die Frische und Unmittelbarkeit des ersten malerischen Einfalls. Anmutig, bisweilen etwas unvorsichtig folgt es dem Impuls. Seine Technik, die keine Reue kennt, ist die der jugendlich Mutigen und der sicheren Meister. Selten das Atelier verlassend, fehlt ihm die letzte Gestaltung, aber auch die dieser oft verbundene Härte. Das Aquarell ist ein feiner Maßstab für die malerische Gesinnung einer Zeit. In ihm zeigt sie sich rein und ohne Verkleidung.

Die Bremer Ausstellung erweist als erfreuliche Tatsache, wieviel frische Farbensinnlichkeit heute noch vorhanden ist, und daß die Tradition guter Malerei keineswegs so unterbrochen ist wie man oft fürchtet. Die Vertreter des Alten und des Neuen rücken hier näher zusammen und verlieren viel von ihrer angenommenen Verschiedenheit.

Slevogts graziöse, blühende Farbenphantasie genießen wir in einer Reihe von köstlichen Blättern, die berliner Privatbesitz hergeliehen hat, vielleicht am reinsten in der geistsprühenden Speisekarte für d'Andrade. Liebermann ist mit einem meisterlichen „Landhaus" und mehreren Pastellen vertreten.

Gemeinsam ist Noldes mit stupendem Können hingeworfenen Studien aus seiner Südseezeit, Schmidt-Rottluffs, zum Teil allerdings schon ein Jahrzehnt zurückliegenden Arbeiten, ebenso wie den Aquarellen Heckels, Kirchners und Otto Langes, daß von einer programmatischen Übersteigerung oder Primitivität wenig zu spüren ist.

Um zwei bedeutende Aquarelle Vlamincks sind Arbeiten einiger Künstler gruppiert, die von der Welle des Expressionismus unberührt, die Verbindung mit der Malerei wie sie Renoir und Cézanne verstanden, aufrecht erhalten. Da ist Großmann, der in spielender Farbenschönheit, sehr witzig, höchst ernsthafte Dinge sagt; Pascin verderbt und doch kindlich, letzte künstlerische Fragestellungen berührend, der Schweizer Bangerter mit geistreich gesehenen, duftig-leichten dabei in Farbe und Form festgefügten Landschaften und nächtlichen Großstadtszenen, und der ihm verwandte Bremer H. Roessingh.

Beispiele des französischen Kubismus, leider recht doktrinäre, geben Blätter von Léger und Picasso, von dessen jetzigem Stil einige Entwürfe zu einem russischen Ballet einen wenig günstigen Eindruck hervorrufen, erfreulichere des deutschen Komponisten von Klee.

Das Überwiegen der politisch-satirischen Tendenz und ihre abgründige Gesinnung machen bei den Aquarellen von George Groß die Wertung seiner starken zeichnerischen Qualitäten schwer. Seine Arbeiten stehen ebenso wie neuere, farbig interessante Aquarelle Radziwills der valori plastici-Bewegung nahe.

Plastiken von Kolbe, darunter der herrliche Kopf Graf Harry Keßlers, eine weibliche Figur von Maillol, Bronzen von Albiker, Claus und Hüsgen, allerhand schönes Getier von Gaul und Terrakotten von Engelmann sind zudem in den Räumen verteilt. von Alten.

LEIPZIG

Bei C. G. Boerner wird in der letzten Aprilwoche der dritte Teil der Sammlung Paul Davidsohn versteigert, zusammen mit einer Sammlung alter und neuer Handzeichnungen und einer Dürer- und Kleinmeister-Sammlung. In Frankfurt a. M. wird dann am 3. Mai die Sammlung R. Busch, Mainz, versteigert.

DIE SAMMLUNG SCHMITZ

Dem Aufsatz über die Sammlung Oskar Schmitz (Heft V, Seite 178 u. ff.) ist die Anmerkung nachzutragen, daß die Bilder zwar nicht mehr in dem Dresdener Hause vorhanden sind, daß aber Absicht und Hoffnung besteht, sie dort, zur Freude aller Kunstfreunde, wieder zu vereinigen.

„FARBE UND MODE"

Am 1. März, dem Tage, wo unsere Delegierten in London mit den Regierungen der Entente über Deutschlands wirtschaftliche Existenz zu verhandeln begonnen haben, ist am Pariser Platz in Berlin eine Ausstellung eröffnet worden, die „Farbe und Mode" heißt, und wozu die Akademie der Künste sich mit dem Verband der Deutschen Modeindustrie zusammengetan hat. Ausgestellt sind kostspielige Modeartikel und Luxuswaren, die nur zum kleinen Teil als Qualitätsarbeiten angesprochen werden können, und die es darum in ihrer Mehrzahl nicht rechtfertigen, daß sie im wesentlichen aus Material hergestellt worden sind, das zu hohen Valutapreisen vom Ausland eingeführt werden mußte. Ausgestellt sind ferner zwei Dutzend für diesen besonderen Zweck in einem Einheitsformat gemalter Bilder bekannter Berliner Maler, wofür den Künstlern von den ersten Firmen Kleider, Stoffe, Pelze und — sofern nicht die Frauen der Künstler als Modelle gedient haben — auch Mannequins zur Verfügung gestellt worden sind. Die Ausstellungsräume aber sind mit Buntpapier, Wandmalereien, eingezogenen Decken, Blumen, grellen Farben und allerhand Kinkerlitzchen hergerichtet worden, als solle ein Kostümfest gefeiert werden. Es wird ja auch ein Kostümfest gefeiert. Sieht man genau hin, so sieht es freilich etwas plundrig aus. Es fehlt eben an allen Ecken und Enden in dieser verpoverten Zeit, so daß es beim besten Willen nicht möglich ist, den Schein des Reichtums, der Eleganz und des Überflusses zu erzeugen.

Wenn man die Ausstellung verläßt, geniert man sich ein wenig, darin gewesen zu sein; man kommt sich etwas albern vor, daß man sich von dem furchtbar geschmackvollen Programmheft durch höchst poetisch bezeichnete Räume hat führen lassen, als da sind: „Chor der Farben",

„Metamorphosen“, „Blüten, die mit uns wandern“, „Prismensaal“, „Streifengala“, „Saal der schönen Frauen“ usw. — Daß man in dieser feierlich gezierten Stimmung eines sozusagen pathetisch kultivierten Kokottentums geatmet hat —, daß man sich mit einer Welt beschäftigt hat, in der alles unecht erscheint, sogar das Argument, dieses sei zum Wohle unserer Wirtschaft, unseres Kunstgewerbes und unserer Kunst nötig.

Die Ausstellung wird hier besprochen wegen der eben erwähnten Bilder. Die Maler haben sich gefreut, einmal wieder schöne Stoffe vor Augen zu haben und sind wohl darum vor allem der Aufforderung gefolgt. Das ist verständlich. Weniger verständlich ist es, daß sie beim Arbeiten nicht das Schiefe des Unternehmens eingesehen haben. Was sie zustande gebracht haben sind nicht Modenbilder, nicht Damenbildnisse und auch nicht unbefangene Darstellungen figürlicher Erscheinungen im Raum, sondern Mischungen von alledem. Unkünstlerische Mischungen. In diesen Ausstellungsräumen wirken die Bilder, als wolle man Blumenstilleben in einen Blumenladen, oder Landschaftsbilder in die grüne Natur hängen. Die Gegenstände und die künstlerischen Abbilder davon sind zu nahe nebeneinander gerückt. Der Ausstellungsgedanke, der Auftragsgedanke an sich ist unkünstlerisch. Wenn Garvani Modenbilder zeichnete, wenn Manet Damenhüte malte, so war das etwas ganz anderes. Der Maler, der dank einer kühnen Unbekümmertheit und sicheren Begabtheit die Schwierigkeiten am besten überwunden hat, ist Lovis Corinth. Die anderen Bilder erscheinen abgestuft vom nicht fertig Gewordenen bis zum schlechthin Kitschigen, vom plakathaft Geistreichen bis zum Stilexperiment, vom Angestrengten bis zum Lüderlichen.

Man verläßt den „Saal der schönen Frauen“ mit dem Wunsch, in Zukunft möchte die Akademie der Künste und möchte der Verband der Deutschen Modenindustrie hübsch für sich bleiben.

Ein Seitenkabinett ist von Cäsar Klein und Walter Reger plastisch-malerisch als „Travestie auf Mode und Zeit“ hergerichtet worden. Das war nicht nötig. Die ganze Ausstellung ist eine Travestie auf Mode und Zeit.

K. Sch.

NEUERE DEUTSCHE LITERATUR ZUR INDISCHEN KUNST

VON

WILLIAM COHN

Indische Baukunst. Mit einem Vorwort von Paul Westheim. Ernst Wasmuth A.-G. Berlin. Orbis Pictus (Weltkunstbücherei) herausgegeben von Paul Westheim. Band 1, 16 S., 48 Tafeln.

Karl Döhring, Buddhistische Tempelanlagen in Siam. Verlag Asien, Berlin 1916. Textband mit 356 S. und 116 Abb., zwei Tafelbände.

Derselbe, Kunst und Kunstgewerbe in Siam. Lackarbeiten in Schwarz und Gold. Julius Bard, Berlin.

Karl With, Java. Brahmanische, buddhistische und eigenlebige Architektur und Plastik auf Java. Folkwang Verlag, Hagen i. W., 1920. 165 Abb. u. 13 Grundrisse.

Dr. Georg Mahn, Der Tempel von Borobudur. Eine buddhistische Studie. Max Altmann, Leipzig 1919. 92 S., 28 Tafeln.

Bruno Taut, Die Stadtkrone. Mit Beiträgen von Paul Scheerbart, Erich Baron, Adolf Behne. Eugen Diederichs, Jena 1919. Mit 72 Illustrationen.

Es ist recht merkwürdig, daß man die indische Literatur schon seit sehr langer Zeit in Europa aufs höchste schätzt, daß man aber die bildende Kunst Indiens völlig vernachlässigt, ja nicht selten verabscheut hat. Höchstens als ethnologische Merkwürdigkeit und als Unterlage für religionsgeschichtliche Untersuchungen ließ man sie zu. Und doch sind Literatur und Kunst in Indien wie überall Zweige eines Baumes, Erzeugnisse eines Geistes. Deutlich ließe sich das gleich gerichtete Wollen von Denken, Dichten und Bilden in den verschiedenen Perioden der indischen Entwicklung aufzeigen. Die Ursache dieses Widerspruches ist die ungeheure Bedeutung, die im Westen die Antike — trotz der Gotik — in allen künstlerischen Fragen für sich beansprucht. Es gibt keinen größeren, weniger überbrückbaren Gegensatz, als sie in ihrem idealisierten Wirklichkeitsstreben und indische Kunst, die nur gleichsam notgedrungen sich der menschlichen Formen bedient. Doch heute scheint sich, gedrängt von dem gleichen Geiste, den gewisse neuere Bestrebungen der Kunst erfüllt, ein Wandel vorzubereiten. Ja, es sieht fast so aus, als ob indische Kunst geradezu „modern“ werden sollte. In den Werken und Entwürfen jüngster Architektur spuken allenthalben indische Motive. Es wäre schade, wenn die tiefe innere Bereicherung und Aufrüttlung, die uns westlichen Menschen indische und überhaupt ostasiatische Kunst gewähren könnte, zur oberflächlichen Spielerei oder zur Farce werden sollte. Muß man es noch ausdrücklich betonen, daß es nur der Geist der östlichen Kunst und Kultur in seinen feinsten Äußerungen sein darf, der in der verzweifelten Lage des Augenblicks hier und da Halt und Hilfe bieten könnte.

Westheims „Indische Baukunst“ scheint allerdings in aller Eile nur zusammengestellt zu sein, um einer Modeströmung zu huldigen. Ein Autor, der nie ein indisches Bauwerk in der Tropensonne sich erheben sah, zeigt indische Tempel, ein Schriftsteller, der seine ganze Kraft der europäischen Gegenwart verschrieben hat, vermeint, den geheimnisvollen Geist einer durch Heiligkeit und Tradition gebundenen fremden Kunst spüren zu können. Das konnte nicht gut ausgehen. Flüchtig zusammengesuchte Beispiele, von schweren Versehen wimmelnde Unterschriften, ein oft zum Widerspruch reizender Text. „Orbis Pictus“ heißt der gut gewählte Titel der Reihe, deren erster Band das Büchlein ist. Man hätte nichts dagegen, wenn einem

größeren Leserkreis wohlfeile Einführungen auch in abgelegenere Kunstgebiete geboten würden. Doch der erste Band gerade aus der Feder des Herausgebers stimmt bedenklich. Westheim ließ so oft in dankenswerter Weise in seiner eigenen Zeitschrift begeisterte Fachleute über die östliche Kunst zu Worte kommen Warum vertraute er nicht einem von ihnen diese Aufgabe an! Es wirft kein gutes Licht auf die Volkserzieher unserer so sehr auf die Belehrung der großen Menge bedachten Zeit, daß ihnen nicht unbedingte Sachkenntnis und reife Durchdringung des Stoffes erste Voraussetzung ist.

Westheim nahm seine Aufgabe zu leicht, Döhring verschwendet einen allzu großen Aufwand an einen nicht recht bedeutungsvollen Gegenstand. Baukunst und Kunstgewerbe der letzten siamesischen Dynastie (seit 1782) sind nicht erheblich genug, um ein dreibändiges in Cicero gedrucktes Werk in Lexikonformat mit 180 auf Kartons aufgezogenen Tiefdrucken und einem Folioband mit auf Goldgrund gedruckten Tafeln zu rechtfertigen. Bangkok, Siams jüngste Hauptstadt (seit 1782), gewährt mit seinen mächtigen Stufendächern und seinen zahllosen oft gewaltigen Stūpas (Phrachedi in Siam genannt) sicherlich einen malerischen und überraschenden Anblick, aber diese aus kambodjanischen, chinesischen und europäischen Elementen geschickt zusammengeschweißte Kunst wirkt doch schließlich leer und kulissenhaft, wenn man sie an den heute allerdings nur als Ruinen vorhandenen Denkmälern der früheren Hauptstädte Siams oder gar an denen Kambodjas und Javas mißt. Äußerliche Dekoration spielt die Hauptrolle. Aber ihre Flatterhaftigkeit paßt allzuwenig für Monumentalbauten. Döhring hebt das auch hervor. Die kunstgewerblichen Lackarbeiten in Gold und Schwarz wiederum sind nicht selten und eigenartig genug, um eine so ausführliche Behandlung zu verdienen. Viele ethnologische Museen (auch Berlin) besitzen recht ansehnliche Beispiele. Der Verfasser, der lange Zeit im Dienste der siamesischen Regierung stand, wollte mit seinen Veröffentlichungen offenbar vor allem dem kunstliebenden Könige huldigen. Ihm sind sie auch gewidmet. Daher die Bevorzugung der Kunst der letzten Dynastie und die kostbare Ausstattung.

Der Text beschränkt sich im allgemeinen auf Beschreibungen. Weder die wesentliche Eigenart der neueren siamesischen Kunst wird scharf genug herausgearbeitet, noch ihr Zusammenhang mit der älteren Zeit, mit Kambodja und China. Auf eine kurze historische Einleitung folgen Beschreibungen der verschiedenen Bautypen, die zu einem siamesischen Tempel (Vat) gehören, unter Beibringung vieler Grundrisse und Querschnitte. Sorgfältige Indices beschließen den Textband. Das Bild, das uns Döhring von der buddhistischen Kunst Siams vermittelt, ist leider unvollständig. Seine Veröffentlichungen sind aber in jedem Falle wichtige Beiträge zur Kenntnis der noch recht unbekannten indischen Kolonialkunst, und dies um so mehr, als die letzte Spur von Schöpferkraft, wie sie sich im neunzehnten Jahrhundert äußerte, in Siam, wie im ganzen Osten, vor dem Ansturm westlicher Ideen nur allzubald dahingeschwunden sein wird. Dann werden sogar diese spielerischen, eklektischen Erzeugnisse einer erschöpften Kunst uns wie Märchen aus vergangener Zeit anmuten.

Withs Java-Buch muß mit zu den dankenswertesten Erscheinungen der neueren indischen Kunstliteratur nicht nur in deutscher Sprache gerechnet werden. Eine geschlossene Kunstwelt von innerer Kraft und großem künstlerischem Reiz wird in ihrem ganzen Verlauf lebendig. Ein bis auf die brutale Umschlagzeichnung, die wahrlich einen anderen Inhalt vermuten läßt, musterhaft ausgestattetes Buch. Zum ersten Male wird in einem handlichen und nicht zu kostspieligen Bande die der Europäer meist so unmittelbar ansprechende Kunst Javas vorgeführt. Wenn sich With auch diesmal — im Gegensatz zu seinem Japan-Werk — mit wenigen Ausnahmen des vorhandenen (holländischen) Materials bedient, so ist das Tafelwerk doch fast durchweg gut gelungen. Einige Abbildungen sind hervorragend. Schade nur, daß der Reliefzyklus zum Rāmayāna, dem berühmten indischen Heldenepos, vom Chandi Prambanan nicht befriedigt. Damit versagt allerdings eine charakteristische Seite javanischer Kunst für die Anschauung.

Dem Tafelwerk geht ein weit ausholender Text voraus mit prinzipiellen Erörterungen sowie ein Anhang, der „die geschichtlichen und kulturellen Tatsachen" enthält. With hat sich tief in die Eigenart der javanischen Kunst eingefühlt. Frei von der gewöhnlichen Überhebung des Europäers, ist er erfüllt von hoher Begeisterung für die Offenbarungen der östlichen Phantasie. Leider verbergen sich seine treffenden Beobachtungen und scharfsinnigen Bemerkungen nur zu oft hinter dem Wall einer schwerfälligen, bisweilen dunkelen, mit Fremdwörtern und philosophischen Ausdrücken überladenen Terminologie. Schade, daß sich der Verfasser in dieser Hinsicht nicht über die heute beliebte Mode zu erheben gewußt hat. Bedarf es z. B. dieses Aufwandes von Zergliederungen und Vergleichen, um darzulegen, daß indische Baukunst vielfach eine Art von Denkmalskunst ist, zu deren Wesen es gehört, daß sich Plastik und Architektur einander annähern. Jede der beiden Kunstübungen gibt etwas von ihrer Eigenart auf und nimmt dafür gewisse Seiten der anderen an. Keineswegs ist damit aber, wie With es erscheinen läßt, die Gesamtheit der indischen Architektur getroffen. Überhaupt läßt sich der Verfasser von seinem überströmenden Temperament nur zu oft zu gewagten Verallgemeinerungen hinreißen. Im Grunde will er nicht nur die Kunst Javas, nein, die ganz Indiens umfassen, ja überall greift er zu weitläufigen grundsätzlichen kunstwissenschaftlichen Erörterungen über. Weniger wäre hier zweifellos mehr gewesen. Denn der Verfasser mutet sich zu viel zu, er versucht wohl überhaupt Unmögliches. Man kann „die philosophischen Grundlagen" der künstlerischen Weltanschauung des Inders heute noch nicht umreißen. Zweifelhaft, ob es überhaupt einheitliche gibt. Der Hinweis auf einige Upanishad-Stellen genügt keineswegs. Für den Stūpa von Borobudur müßte man sich z. B. viel eher auf gewisse späte Sanskrit-Sūtras berufen. Dieser Stūpa von Borobudur, das bedeutendste javanische Denkmal, ist es, das With in Wirklichkeit bei allen seinen Auseinandersetzungen über „die Formprobleme der Architektur", über das „Verhältnis der Plastik zur Architektur" und über die „Hauptprobleme der Plastik" vor Augen hat. Fast allein hier ist „die Verwirklichung eines metaphysisch orientierten Weltbildes, einer visionären Gesamt-

vorstellung“, die With für die indische Architektur überhaupt für charakteristisch hält, Tatsache geworden. Wir hätten es gerne gesehen, wenn der Verfasser der Mannigfaltigkeit und der Gegensätze innerhalb der javanischen und indischen Kunst ebenso große Aufmerksamkeit geschenkt hätte, wie den allgemeinen Grundlagen, die zu erfassen noch zu früh sein dürfte. Vor allem scheint uns die ausführliche Behandlung der allerdings schwierigen Frage nach dem Verhältnis der javanischen Kunst zur festländisch indischen durchaus zu einer Monographie über die Kunst Javas zu gehören. Erst nach ihrer Beantwortung kann eine richtige Einschätzung der künstlerischen Kräfte der Insel statthaben. Es muß zuerst einmal klar sein, daß die Erfindung aller Gestalten und ein erheblicher Teil der architektonischen Formensprache die Schöpfung des indischen Festlandes ist. Nach solchen vergleichenden Untersuchungen wird man wohl in der Bewertung der javanischen Kunst etwas herabgehen müssen. Man verstehe mich nicht falsch. Die javanische Kunst der Blütezeit (9.—11. Jahrhundert) nimmt einen hohen Rang innerhalb der indischen und der Weltkunst ein. Sie wird aber von dem Europäer leicht überschätzt. In ihrer einschmeichelnden Weichheit entzückt sie allzu schnell. Eine gewisse Virtuosität und Glätte kann sie aber dem erfahrenen Auge nicht verbergen. Was in Indien selbst in tiefer Leidenschaft und unter dem Drucke selbst erlebter geistiger und physischer Nöte wurde, das fiel den Kolonialvölkern, also vor allem den Bewohnern von Indochina und Java, mühelos in den Schoß und zeigt deutlich die Spuren dieses leicht erworbenen Reichtums.

Trotz dieser Einwürfe, die wir erheben zu müssen glaubten, bleibt es dabei, daß die Fülle der Aufhellungen und Gedanken über die Kunst Javas und Indiens, die wir dem Verfasser verdanken, außerordentlich groß ist. Er hat als erster die Probleme der indischen Kunst mit Ernst und Liebe in Angriff genommen. Niemand, der sich mit indischer Kunst als Kunst von Grund aus beschäftigen will, wird an Withs Arbeit vorübergehen dürfen.

Noch ein zweites Büchlein beschäftigt sich mit der Kunst Javas. Es trägt den Titel „Der Tempel von Borobudur“ und enthält achtundzwanzig Tafeln nach eigenen Aufnahmen des Verfassers. Nur eine kleine Zahl von ihnen, die neue großartige Ansichten der obersten Terrasse des Stūpa bieten, sind recht gelungen. Aber in dieser Arbeit ist die Kunst nur ein Vorwand. Der Verfasser will den Tempel gleichsam dem Leben zurückgeben. Seine Großartigkeit und seine besondere Anlage, die sichtlich die tiefen Gedanken des Mahayana-Buddhismus in den Formen der Baukunst aufgefangen hat, sollen nun auch den westlichen Menschen den Lehren des Buddhismus geneigt machen, so wie sie heute von einer gewissen Richtung des Neubuddhismus verstanden werden. „Wohl keiner kann von diesem Tempel und aus diesem zauberhaften Tale scheiden, ohne wenigstens ein Fünkchen des Lichtes in sich davon zu tragen, mit dem der indische Weise das Dunkel dieser Welt erhellte“. Daß jemand auf den Gedanken kommen konnte, die alte Kunst Indiens in den Dienst einer Weltanschauung zu stellen, ist neu und ein weiteres Zeichen dafür, wie sich das Verständnis der Europäer gewandelt hat. Welch' ein langer Weg in der Einschätzung indischer Kunst — vom ethnologischen Material bis zum unmittelbaren Erlebnis. Und doch schlägt sich der Neubuddhismus mit dieser Bewertung der buddhistischen Kunst selbst. Gerade der Tempel von Borobudur zeugt in rauschenden Chorälen und frommen Gebeten davon, daß der Buddhismus keine rationalistische atheistische Philosophie ist, wie die neuen Jünger Buddhas wollen, sondern eine echte Erlösungsreligion mit Gottheiten und Heiligen. Daß das Büchlein mit Namen und Daten nicht eben sehr sorgfältig umgeht, ist nicht zu verwundern.

Wenn in diesem Zusammenhang Bruno Tauts „Stadtkrone“ kurz gestreift werden soll, so geschieht das nur, weil der Verfasser wiederholt die indische Baukunst zur Unterstützung seiner Gedanken heranzieht. Das ist dankbar zu begrüßen. Leider handelt es sich um eine ähnliche nur allzuflüchtige Berücksichtigung, wie bei Westheim. Man gibt sich nicht einmal die Mühe, sich die Denkmäler, die man aus Abbildungen kennt, durch die Nachhilfe von Beschreibungen einigermaßen lebendig vorzustellen und die Hauptzüge ihrer Geschichte kennen zu lernen. Wenn man andeuten will, daß es nur auf die Kunstwerke ankommt, nicht auf die Namen, so sollte man die Unterschriften ganz weglassen, nicht aber verhunzen. Was bedeutet eine „Stadtkrone“? Doch wohl die bewußte Krönung einer Stadtanlage durch ein besonders hervorgehobenes Bauwerk. In dieser Absicht dürfte aber wohl keines der herangezogenen östlichen Beispiele entstanden sein. Denn in Indien ist fast immer der Tempel an heiliger Stelle das Erste. Um ihn herum, unter seinem Schutze entsteht die Stadt. Aber auch wenn man schließlich zugesteht, daß viele der heute vorhandenen Bauten wie „Bekrönungen“ wirken, so sind doch die Beispiele meist nicht gerade glücklich gewählt. Wenn z. B. ein einzelner Gopuram (Taut schreibt Sapura) des großen Tempels von Madura (Südindien) abgebildet wird, so gibt das eine falsche Vorstellung. Die gewaltige Wirkung des großen Tempels von Madura liegt gerade darin, daß neun mächtige Tortürme (Gopuram) die Umfassungsmauern krönen. Die Jaina-Tempel (über 500) auf dem Satrunjaya bei Palitana wiederum bilden eine ganze Tempelstadt. Keine anderen Gebäude gibt es dort. Ja, bis auf einige Wächter, wohnt kein Mensch dort oben. Es befinden sich auch keine größeren Ansiedlungen in der Nähe. Von einer Stadtbekrönung kann also nicht gut die Rede sein. Nebenbei bemerkt, auch der chinesische Gedächtnistempel Miao Tai Tze, den Taut abbildet, liegt in ziemlicher Einsamkeit im Gebirge, wohl an bedeutsamer Stelle, aber fern von größeren Städten, ist also ebenfalls kein glücklicher Beleg. Wie schon betont, es kann nur nützlich sein, wenn immer wieder auf die große durchgeistigte, dem Leben eng verbundene Kunst Indiens und des fernen Ostens hingewiesen wird, aber ohne ein klein wenig Sachkenntnis geht es kaum. Begeisterung und Temperament allein genügen nicht.

Den Hauptbeitrag zur Erforschung der indischen Kunst leisten naturgemäß die Nationen, die sich jene paradiesischen Gefilde untereinander aufgeteilt haben. Das „imperialistische“ Deutschland ist darunter nie gewesen. Neuerdings stellen die Inder selbst tüchtige Mitarbeiter. Auf die große Fülle englisch und französisch geschriebener Literatur über die indische Kunst werden wir vielleicht später noch zurückkommen.

William Cohn.

William Cohn, „Indische Plastik“, Verlag Bruno Cassirer, Berlin 1921. Die Kunst des Ostens Band II.

Die allgemeine Unklarheit über die Kunsttatsachen Südasiens sollte nach dieser Veröffentlichung behoben sein. William Cohn gibt in einem Tafelband, was er in Zeitschriftenaufsätzen seit Jahren vorbereitete: die Zusammenfassung der Resultate der Kunstforschung in Südasien bis heute. Da es sich in Indien hauptsächlich nur um Architektur und Plastik handeln kann, und die Plastik, der geformte Stoff dort die bild- und baukünstlerische Äußerung bestimmt, wächst dieser Versuch zu einer grundsätzlichen Stellungnahme. Welche Bedeutung kommt der südasiatischen Produktion in den Welttatsachen der Kunst zu? Die Frage kann noch nicht endgültig beantwortet werden, denn alles Wissen um Indien ist Stückwerk. Außerdem fehlt die große formal-ästhetische Ausdeutung und Einordnung. Den besonderen Reiz des Textes bildet die fanatische Sparsamkeit, die Beschränkung auf die notwendigsten Erklärungen. Nur wer die Tiefe und Schwierigkeit der Probleme ganz erfaßt hat, kann sich soweit eindämmen.

Die Wertung im Text und die Auswahl der Tafeln berichtigt endlich den verhängnisvollen Irrtum der älteren Forschung. Gandhara-Plastik, die hellenistisch-indische Mischung des Fünfstromlandes ist ausgeschaltet. Dort waren keine Zukunftsmöglichkeiten, in Gandhara lagen Entartungen eines künstlerischen Schwächezustandes vor. Es wird nach diesem Buch unmöglich sein, daß ernste Forscher wie kürzlich F. Heiler („Das Gebet“) trotz einer starken Erkenntnis Asiens über das Wesen seiner Kunst soweit irren, daß sie an europäische Anreger glauben. Selbst ohne die noch unentdeckten frühen Stufen bietet die indische Plastik das Bild einer eigenen Welt, auf deren Manifestationen in Philosophie und Literatur Cohn kurz hinweist.

Er erfaßt Südasien als kulturgeographische Einheit. Die Stellung der Kunstkomplexe im Weltbild ist von höchster Bedeutung. Eine einheitliche Entwicklung, ein Spannungsverhältnis zwischen den Stilformen ergibt sich freilich auch in Cohns Reihung noch nicht. Dafür ist der Denkmalbestand noch zu lückenhaft. Nicht die künstlerische Bedeutsamkeit, der Zufall hat einzelne Stätten zur Veröffentlichung gebracht. Systematische Grabungen fehlen. Was vorliegt vermittelt eine vage, gefühlsmäßige Vorstellung einer besonderen, indischen Bewußtseinslage. Den Randerscheinungen mußte natürlich ein geringer Raum zugewiesen werden. Aber gerade dort wird sich ein Kunstgeschehen in den Jahrhunderten aufweisen lassen. Karl With hat, gestützt auf die denkmalstatistische Vorarbeit der Holländer, kürzlich diesen Versuch gewagt und damit die Indienforschung weitergebracht. Für Cambodja wäre heute Gleiches möglich. In Paris sammelte man vor dem Kriege die dazu notwendigen Aufnahmen. Nur von englischer Seite ist nichts geschehen. Es wird später einmal unausdenkbar erscheinen, daß sich Europa jahrzehntelang nicht zu einer Erforschung dessen aufraffen konnte, was an innerem Wert und Reichtum nur den Kathedralen, den frühen Tempeln Japans und Ägyptens vergleichbar ist. Die 160 Tafeln William Cohns, das Fazit der bisherigen Arbeiten, müssen durch ebensoviel Einzeldarstellungen ergänzt werden. Den Hunger, den unsere Zeit nach Werken spürt, in denen Kunst und metaphysisches Dasein ungetrennt verbunden sind, befriedigt das Buch, soweit das heute überhaupt möglich ist.

Zur Grundlegung des skulpturalen Schaffens in der Religion sei bemerkt, daß man an der Scheidung der beiden Richtungen im Buddhismus nicht vorbeikommt, schon die frühen Texte der späteren Menschheitserlösungslehre fühlen sich als Gegensatz zu dem ursprünglichen philosophischen System, ihrer Verschiedenheit war man sich also stets bewußt. Abbildung 150 entstammt tatsächlich den Prambanambauten, denn diese Steine finden sich in der Sammlung von Bruchstücken, die eine Aufnahme von 1913 um einen dieser Tempel angeordnet zeigt. Die Berücksichtigung dieser allzu wenig bekannten brahmanischen Reliefs fügt sich zu den glücklichen Ergänzungen unseres Bildbesitzes indischer Plastik (ein gleiches gilt für Elura, Mamallapuram, Orissa), diese Leistung war William Cohn nur durch Aufsuchen der Hauptstätten möglich. Alfred Salmony.

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Wilhelm Steinhausen von Oskar Beyer. Mit 36 Abbildungen. Im Furche-Verlag, Berlin.

J. J. Rousseau, Die neue Heloise. Mit 24 Kupfern von Chodowiecki und Gravelot. Pantheon-Verlag, Berlin.

Jean Paul, Die wunderbare Gesellschaft in der Neujahrsnacht. Mit Lithographien von Walter Becker. Heidelberg, Verlag Richard Weißbach.

Ernst Blass, Über den Stil Stefan Georges. Heidelberg, Verlag Richard Weißbach.

Picasso von Maurice Reynal aus dem Französischen. Mit 103 Abbildungen. Delphin-Verlag, München.

Otto Fischer, Chinesische Landschaftsmalerei. Mit 36 Abbildungen. Kurt Wolff Verlag, München.

Konrad Weiß, Die cumäische Sibylle. Mit Steinzeichnungen von Karl Caspar. Georg Müller Verlag, München.

C. M. Wieland, Auszug aus Lucians Nachrichten vom Tode des Peregrinus. Mit 10 Lithographien von Rudolf Schlichten. Heidelberg, Verlag Richard Weißbach.

Heinrich Wölfflin, Die Bamberger Apokalypse. 2. Auflage. Mit 63 Lichtdrucken. Kurt Wolff Verlag, München.

Tragödie und Kreuz von Hans Ehrenberg. 2 Bde. Patmos-Verlag, Würzburg.

Nikolaus Gogol, Der Unhold. Mit 74 Lithographien von Walter Becker. Heidelberg, Verlag Richard Weißbach.

NEUNZEHNTER JAHRGANG, SIEBENTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 10. MÄRZ. AUSGABE AM 1. APRIL NEUNZEHNHUNDERTEINUNDZWANZIG. REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G. M. B. H., LEIPZIG

LUCAS CRANACH, MÄNNERBILDNIS

PRIVATBESITZ

Kunst und Künstler

BOTTICELLIS DANTE-ZEICHNUNGEN

VON

WILHELM VON BODE

Überblicken wir die letzte Tätigkeit Botticellis, etwa vom Tode Lorenzo il Magnificos bis zum Ableben des Künstlers, der also fast zwei Jahrzehnte umfaßt, so gewinnen wir aus den teilweise nur schwer festzustellenden und datierbaren Werken dieser Zeit den Eindruck einer vielfach gestörten, ungleichmäßigen Schaffenskraft, die, durch schwere äußere und innere Kämpfe und Beeinflussung von religiösen und moralischen Skrupeln stark beeinträchtigt und aus ihrer Richtung gedrängt, vergeblich zu klaren und einheitlichen Richtlinien für seine Kunst aus der neuen Auffassung heraus sich durchzuringen sucht. Gegenüber den vielfach wenig erfreulichen, zum Teil bestrittenen, nach Art und Qualität wenig zahlreichen und unter sich sehr verschiedenartigen Werken dieser Jahre besitzen wir vom Künstler gerade aus dem Anfang dieser Zeit eine umfangreiche Schöpfung ganz eigener Art, die uns einigermaßen entschädigen kann für den nur bedingten Wert jener Arbeiten, die uns nicht voll befriedigen. Es sind die Zeichnungen zu Dantes „Göttlicher Komödie", deren große Mehrzahl sich jetzt im Besitz des Berliner Kupferstichkabinetts befindet, eine Schöpfung, einzig dastehend, nachdem Michelangelos Illustrationen der „Göttlichen Komödie" verloren gegangen sind. Die Zeichnungen bildeten mit dem geschriebenen Text zusammen einen umfangreichen Folioband, der im Auftrage von Sandros altem Gönner Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici ausgeführt wurde. Jeder Gesang der Dichtung ist auf der einen Seite geschrieben, der gegenüber die Zeichnung steht, die den Inhalt dieses Gesanges bildlich zur Anschauung bringt. Das Berliner Museum besitzt achtundachtzig Blätter, in denen das Purgatorio und Paradiso vollständig erhalten ist, soweit es Botticelli illustriert hat, während vom Inferno fünfzehn Blätter fehlen.

SANDRO BOTTICELLI, ILLUSTRATION ZUR „GÖTTLICHEN KOMÖDIE“
PURGATORIO. AUSSCHNITT

Von diesen sind aber acht Gesänge in der Bibliothek des Vatikans wieder aufgefunden, und von den jetzt fehlenden sieben Gesängen können wir uns aus den Stichen in Landinos 1481 erschienenem Kommentar zur „Göttlichen Komödie“ wenigstens einen ungefähren Begriff machen, da sie gleichfalls auf Sandros Entwürfe zurückgehen. Freilich nicht, wie man bis vor kurzem annahm, auf dieses große, für Lorenzo di Pierfrancesco ausgeführte Werk, das erst fast ein Jahrzehnt nach jenem Landinoschen Kommentar in Arbeit war. Man nahm früher an, die Stiche, die zu den frühesten Florentiner Kupferstichen gehören, seien stark reduzierte, auf Grund der großen Zeichnungen ausgeführte Arbeiten, deren Mangelhaftigkeit man auf Rechnung des ungeschickten Stechers setzte. Allein schon das Alter des Lorenzo di Pierfrancesco, der 1464 geboren wurde, läßt diese Annahme als ausgeschlossen erscheinen; denn er hätte dann die Zeichnungen, die verschiedene Jahre vor der 1481 erschienenen Ausgabe des Landinoschen Buches hätten begonnen sein müssen, schon als Knabe in Auftrag geben müssen. Auch wären die Stiche wohl schwerlich nach unvollendeten, sehr abweichenden Zeichnungen, die zudem noch hatten illuminiert werden sollen, ausgeführt worden. Zudem hätte Lorenzo di Pierfrancesco, der doch etwas ganz Besonderes in diesem Miniaturenkodex besitzen wollte, sicher nicht die Erlaubnis gegeben, die Zeichnungen vorher durch Stiche für jedermann zugänglich zu machen. Es kommt aber hinzu, daß der Charakter der Zeichnungen ihre Entstehung meist in die letzte Zeit des großen Lorenzo und die folgenden Jahre verweist. Jene Stiche gehen also auf Vorlagen von Sandro zurück, die etwa um ein Jahrzehnt, bevor das große Zeichnungswerk begonnen wurde, entstanden sind. Der Stecher hat die Vorlagen des Künstlers stark gekürzt und mißhandelt; dennoch haben sie neben ihrer Bedeutung als primitive Stiche für uns das Interesse, daß wir daraus

einen Begriff bekommen, wie ungefähr die wenigen, im späteren großen Werke fehlenden Blätter ausgesehen haben. Sie haben aber noch das weitere allgemeine Interesse, daß sie uns beweisen, wie ist schon daraus begreiflich, daß Savonarolas Bußpredigten und Lehren bei ihm volles Verständnis und Entgegenkommen fanden.

Die Zeichnungen sind nur zum Teil vollendet.

SANDRO BOTTICELLI, ILLUSTRATION ZUR „GÖTTLICHEN KOMÖDIE“
PURGATORIO. AUSSCHNITT

früh und wie lange Sandro sich mit dem Dante-Studium beschäftigte, wie gründlich er den Dichter kannte und wie sehr er von dessen mystischer, tiefreligiöser Anschauung durchdrungen war. Es Der Künstler hat sie zunächst mit einem Metallstift ganz flüchtig aufskizziert und später mit der Feder mehr oder weniger frei nachgezogen. Einige Blätter — im ganzen drei aus dem Inferno —

SANDRO BOTTICELLI, ILLUSTRATION ZUR „GÖTTLICHEN KOMÖDIE"
PARADISO. AUSSCHNITT

sind sorgfältig wie Miniaturen mit Deckfarben ausgeführt. Es ist daher kaum zweifelhaft, daß der Auftraggeber sämtliche Blätter in dieser Weise in Deckfarben illuminiert haben wollte, um darin nach alter vornehmer Art eine miniierte Handschrift im größten Stil zu besitzen. Auch spricht schon die Art der reinen Konturzeichnung und das Fehlen fast jeder Modellierung dafür, daß sie noch durch Farben ausgemalt werden sollten. Die farbigen Blätter sind völlig plastisch und viel verständlicher, aber dennoch müssen wir dankbar dafür sein, daß es nicht zur Ausmalung kam, weil in diesen Farbentafeln durch die von einem Schüler ausgeführte Ausmalung die Feinheit der Zeichnung und des Ausdrucks wesentlich beeinträchtigt ist und die Blätter einen störend bunten Eindruck machen. Für den künstlerischen Eindruck wäre es sogar vielleicht am günstigsten gewesen, wenn uns nur die ursprünglichen Entwürfe in Metallstift erhalten wären, wären sie nicht zu flüchtig und zu arg verwischt; denn auch die Nachzeichnungen mit der Feder haben oft nicht die gleiche Frische, wie sie (nach einzelnen erhaltenen Proben) die Metallstiftskizzen hatten, und sind gelegentlich flüchtig und nicht mit gleicher Liebe ausgeführt. Der unfertige Zustand vieler Zeichnungen läßt

SANDRO BOTTICELLI, ILLUSTRATION ZUR „GÖTTLICHEN KOMÖDIE“
DANTES AUFSTIEG VOM PURGATORIO ZUM PARADISO

darauf schließen, daß der Künstler die große Arbeit sehr allmählich ausgeführt hat, und daß er an die Durcharbeitung dieser oder jener Zeichnung nach seiner zufälligen Neigung gegangen ist, wenn diese auch im allgemeinen mit dem Inferno begonnen zu sein scheint und mit dem Paradiso abgeschlossen werden sollte. Darauf deutet schon der Umstand, daß die einzigen illuminierten Zeichnungen gerade solche zu frühen Gesängen des Inferno sind. Daß die Arbeit unvollendet blieb, könnte im Tode des Bestellers begründet sein, der im Jahre 1503 starb; mehr hat jedoch die Annahme Hornes für sich, daß Sandro infolge der entschiedenen Parteinahme seines Gönners und dessen Bruders Giovanni gegen Savonarola seit 1497 sich von ihm abgewandt und die Arbeit damals unvollendet liegengelassen habe.

Die Zeichnungen zur „Göttlichen Komödie“ zeigen die Vorzüge wie die Schwächen von Botticellis Kunst, wie wir sie bisher kennen lernten, aber sie lehren ihn zugleich von einer neuen Seite kennen, und zwar in besonders vorteilhafter Weise. Wie in den Sixtina-Fresken und in den Möbelbildern häuft der Künstler auch hier verschiedene Darstellungen auf einer Zeichnung; er folgt dem Dichter in seiner Erzählung, statt aus dieser einzelne geschlossene Kompositionen malerisch zu

gestalten. Auch dadurch, daß er ihn möglichst buchstäblich zu verdeutlichen sucht, kommt er zu manchen künstlerisch unbefriedigenden Lösungen. Dies ist besonders der Fall in den Darstellungen der Hölle, zum Teil auch des Fegefeuers. Auch hier zeigt Sandro zwar regelmäßig seine reiche Phantasie und tiefe Empfindung und verstößt fast nie gegen das Schönheitsgefühl, aber er ermüdet durch die stete Wiederholung der zahlreichen Unglücklichen, die bald ohne Kopf oder mit rückwärts gewandtem Gesicht umherirren, die in Felslöchern mit nach oben gerichteten Füßen stecken, die von Flammen angefressen werden, im Feuermeer waten oder von phantastischen Teufeln gepeinigt werden. Alle diese Quälereien und Teufeleien sind nicht ohne Phantasie dargestellt, aber es fehlt der Humor, der sie bei einem Hieronymus Bosch nicht nur erträglich, sondern höchst amüsant erscheinen läßt. Störend ist auch, daß die zahllosen nackten Gestalten aus dem Kopf flüchtig hingeschrieben, ohne naturalistische Durchbildung und Individualität sind und daher einförmig wirken. Man empfindet, daß den Künstler selbst manche dieser Darstellungen gleichgültig ließen oder ihm gar unsympathisch waren, wie aus der lieblosen Art, mit der manche Zeichnungen namentlich im Purgatorio ausgeführt sind, deutlich ersichtlich ist. Charakteristisch ist, daß der Künstler unter allen nackten Gestalten kaum eine einzige weibliche auch nur andeutet.

Daß Sandro aber auch in diesen späteren Jahren, in welche die Entstehung der Zeichnungen fällt, noch durchaus naturalistisch sehen und wiedergeben konnte, zeigen einige Blätter, die gerade als naturwahre Darstellungen und zugleich als großartige Kompositionen zum Besten gehören, was der Meister geschaffen hat, ja was wir überhaupt aus dem Quattrocento besitzen. In Wucht der Gestalten und geschlossener Komposition hat selbst Antonio Pollajuollo nichts Ähnliches geschaffen wie das Blatt mit den Riesen im dreißigsten Gesang des Purgatorio. Köstlich bewegt und reich differenziert sind die tanzenden Tugenden auf fast allen Blättern des Purgatorio, in denen sie vorkommen. Die Kardinaltugenden; Gerechtigkeit, Tapferkeit, Klugheit und Mäßigkeit, anmutige Jungfrauen in weiten flatternden Gewändern, umzingeln und umtanzen neckisch Dante, und die kirchlichen Tugenden: Glaube, Liebe, Hoffnung, drehen sich gar in fast bacchantischer Ausgelassenheit. Beide begleiten dann wieder in Reigentänzen den Wagen der Kirche mit der verschleierten Beatrice, über welche fröhlich strahlende Engel, von den Tugenden kaum zu unterscheiden, eine Fülle von Blumen ausgießen, die vereinzelt auch die ganze Luft erfüllen.

Diese heiteren Tanzgeister zeugen von der außerordentlichen Erfindungsgabe des Meisters. In den Reigen des Purgatorio sind sie wesentlich verschieden von den schlanken ernst-holden Knabenengeln, die im Anbetungsbild der National Gallery und in der „Krönung Mariä“ sich im Reigen drehen; und von beiden ganz abweichend ist der Reigen der fast männlich-herben Grazien im „Frühling“. Ein anderes, wieder ganz eigenartiges Bild des Tanzes, ebenso trefflich in der Bewegung, erfindet der Künstler in seinem König David, der, gefolgt von einem Tamburinschläger und einem Tubabläser, vor der Bundeslade tanzt. In diesem Blatte, das den zehnten Gesang des Purgatorio illustriert, stellt Sandro die Reliefs mit Betätigungen der Demut dar, welche die Felswand bedeckten, an der die Dichter zum ersten Kreis des Fegefeuers vorüberschreiten. Das Bild der Bundeslade hat er unfertig gelassen, aber es interessiert neben der Gruppe des tanzenden Königs durch die treffliche Beobachtung der kauernden Stiere vor der Bundeslade. Daß der Künstler aber auch diese aus dem Kopfe entwarf, zeigt die übertriebene Kürze und Schwäche ihrer Vorderbeine. Hinter dem Wagen ist der Palast des Königs nur mit dem Metallstift entworfen. Gerade diese unscheinbare Vorzeichnung ist aber besonders wertvoll, weil wir sehen, wie der Künstler auch hier die perspektivischen Linien sorgfältig einzeichnete, und weil der Aufriß der Fassade die strengen Formen der reichen, aber schmucklosen frühen Hochrenaissance zeigt, wie sie auch in den Bauten der verschiedenen Möbelbilder und der Darstellungen der Verkündigung vorkommt; neben dem Stil der Zeichnungen ein wichtiger Hinweis auf die Zeit ihrer Entstehung am Ende der achtziger oder vom Anfang der neunziger Jahre.

Das gleiche Blatt enthält als drittes Bild der Marmorwand die Darstellung der „Gerechtigkeit Kaiser Trajans“. Es ist dies neben der unfertigen „Anbetung der Könige“ die figurenreichste und gedrängteste Komposition von Sandro, und doch ist sie so klar, von einer Kraft und Lebendigkeit

SANDRO BOTTICELLI, ILLUSTRATION ZUR „GÖTTLICHEN KOMÖDIE“
PARADISO. AUSSCHNITT

SANDRO BOTTICELLI, ILLUSTRATION ZUR „GÖTTLICHEN KOMÖDIE“
PARADISO. AUSSCHNITT

der Darstellung, von einer Wahrheit und Mannigfaltigkeit in der Wiedergabe der Pferde wie der Lanzenreiter und ihrer Bewegungen, daß damals nur Leonardo Gleiches zu entwerfen imstande war. Das stürmische Gedränge des Reitertrupps, der aus dem Triumphbogen heraussprengt, die Verzweiflung der Witwe, die sich vor das Pferd des Kaisers wirft, um wegen der Tötung ihres einzigen Sohnes, dessen Leiche vor ihr liegt, laut Klage zu erheben, die bewegte Gruppe der Offiziere um den Kaiser, die aus dem Trupp hervorgesprengt sind, die Fußsoldaten, die zur Seite neugierig zuschauen: alles das ist mit größter Lebendigkeit und Feinheit zur Darstellung gebracht. Die plastische Wirkung, die der Zeichnung fehlt, sollte ja durch die Illuminierung gegeben werden. Die ähnlichen Reliefs an den Bauten in den für G. Vespucci gemalten Bildern sind als flüchtige, nur im Ton angedeutete Kompositionen mit diesem kleinen Meisterwerke, an dessen sorgfältiger und doch gar nicht ängstlicher Ausführung der Künstler ganz besondere Freude gehabt haben muß, nicht zu vergleichen. Hatte er beim Einzug König Karl VIII. in Florenz Ähnliches beobachtet, daß er diese Zeichnung frisch aus dem Gedächtnis niederschrieb?

Andere Blätter der vorausgehenden und folgen-

den Gesänge des Purgatorio sind von ähnlich feiner Beobachtung und Empfindung; so die verschiedenen Zeichnungen mit den Neidischen, die, mit Blindheit geschlagen, neben ihren Feinden hocken; so auch in der bloß skizzierenden Zeichnnng des achten Gesanges der Sordello, eine herrliche apollinische Gestalt von ganz raffaelischer Freiheit. Sein Bestes hat aber Sandro in den dreißig Zeichnungen zu den Gesängen des Paradieses gegeben. Sie sind schon dadurch vor den meisten Zeichnungen der Hölle und des Fegefeuers ausgezeichnet, daß fast in allen nur ein Motiv wiedergegeben ist, und daß dies regelmäßig Dante mit Beatrice darstellt, meist allein oder doch nur umgeben von kleinen Flämmchen, den Seelen der Seligen, oder inmitten singender Engel. Sie fallen auch dadurch aus der Menge der übrigen Zeichnungen heraus, daß hier die beiden Gestalten sehr viel größer als die Figuren in jenen wiedergegeben sind. Das erschwerte dem Künstler freilich seine Aufgabe, aber die Darstellungen waren so ganz seiner künstlerischen Empfindung entsprechend, daß er diese einfachen Kompositionen von je zwei in Haltung und Bewegung meist nicht einmal sehr verschiedenen Figuren zu einer Fülle von Bildern gestaltet hat, die an Zartheit und Mannigfaltigkeit der Empfindung, an Schönheit und Grazie der Gestalten, ihrer Bewegung und Gewandung in der Kunst der Renaissance kaum ihresgleichen haben. Sie übertreffen auch wesentlich die zahlreichen Gruppen des Dichterpaares, das in den beiden ersten Teilen der Göttlichen Komödie in jeder Zeichnung meist mehrmals auftritt, und in denen der Ausdruck der Wißbegier, des Staunens, Schreckens, Entsetzens oder der Andacht des Dante und die belehrende, hilfreiche Art seines Führes Virgil in der mannigfachsten und vornehmsten Weise wiedergegeben sind. In den Blättern des Paradieses ist Beatrice um Kopfeslänge den Dichter überragend, eine hehre, herrliche Gestalt, von edelster Bildung, ernst und gelegentlich fast streng im Ausdruck, aber mit einem Zug von Güte und ohne jenen Anflug von Schwermut, der sonst auf den meisten seiner weiblichen Gestalten, namentlich seinen Madonnen, liegt. Wie sie Dante bald belehrt, bald verweist, wie sie ihn ermutigt und stützt, ihn in die Geheimnisse und Herrlichkeiten der himmlischen Regionen und ihrer Heerscharen einweiht, ist ebenso fein und reich differenziert wiedergegeben, wie im Dante, einer der Beatrice in Adel der Erscheinung und Empfindung nahekommenden Gestalt, bald heilige Scheu, bald Andacht oder Schrecken, Zweifel, Sehnsucht, Liebe, Erstaunen und alle verwandten Äußerungen einer in reuiger Erkenntnis eigener Sündhaftigkeit, aber in beseligter Zuversicht auf die göttliche Gnade starken Seele in den mannigfachsten Abstufungen geschildert sind.

MAURICE DE VLAMINCK, GEBIRGSLANDSCHAFT

ERWERBUNGEN DER HAMBURGER KUNSTHALLE
AUS DEN LETZTEN JAHREN

VON

G. PAULI

(Schluß.)

Den Vorrang in der Kunsthalle behauptet trotz Bertram und Francke die moderne Galerie. Ihr Charakter beruht in den Akzenten, die auf Runge und Friedrich, die Hamburger der nächsten Zeit, auf Menzel, den Leiblkreis, Liebermann, Kalckreuth gelegt sind. Ihre Würze erhält sie ferner durch eine Reihe von tüchtigen Arbeiten unberühmter Meister oder ungewöhnlichen Arbeiten der Celebritäten. Sie ist für den Ankömmling die Galerie der kleinen Entdeckungen. Auch darin lebt Lichtwark, der nichts lieber mochte als unbeachtete Werte hervorheben. Als Sammler gehörte er zu denen, die auf die Pirsch gehen, während die Mehrzahl seiner Kollegen es vorzieht, auf dem Anstand zu sitzen.

Das sehr Persönliche seiner Tätigkeit kommt somit auch in dem Gesammtbilde seiner Kunsthalle zum Ausdruck: sie zeigt das, was er liebte und sich zu eigen gemacht hatte, nachdrücklich. Wo sie ausläßt, handelt es sich um Werte, die ihn

Anmerkung der Redaktion: Wir begleiten diese Ausführungen auf den folgenden Seiten auch mit einigen Bildern der Hamburger Kunsthalle, die nicht zu den Neuerwerbungen gehören.

weniger bekümmerten, weil sie seiner Art und Absicht nicht entsprachen. Mit Recht ging er darauf aus, „Forcen“ zu bilden oder die Stärken des vorhandenen Bestandes zu unterstreichen. So ist es gekommen, daß die Galerie, abgesehen von ihren kostbaren Spezialsammlungen auch wohl einmal das minder Bedeutende überreichlich enthält (z. B. Gemälde von Wilh. Tischbein, Zeichnungen von Denner), daß sie aber dessen ungeachtet, nicht banal wirkt.

Für die hamburgische Abteilung hat Lichtwark bereits so viel getan, daß seinem Nachfolger nur eine Ährenlese auf abgeernteten Feldern übrig blieb. Doch konnte immer noch einiges Beträchtliche erworben werden, und zwar gleich ein verschollenes Selbstbildnis von Runge. Es zeigt den Künstler mit den Merkmalen seines Lungenleidens gezeichnet auf einem Stuhle sitzend, das Haupt dem Beschauer zugewendet. Auf den fahlen Wangen schimmert fieberische Röte, die mageren Hände zeigen an den Fingerspitzen eine charakteristische pathologische Verdickung, aber die Augen blicken fest und ruhig und die Miene verkündet jene Energie, die bis zuletzt an seiner großen Aufgabe, den Bildern der Tageszeiten, festhielt. Merkwürdigerweise besaß die Kunsthalle bereits zwei Varianten dieses Bildes, die indessen nicht den Charakter der Eigenhändigkeit tragen. Augenscheinlich haben Runges Angehörige das Bildnis, wohl sein letztes, als besonders ähnlich nach seinem Tode kopieren lassen.

Zeitlich folgt auf Runge Dahl mit einer jener duftigen Landschaftsskizzen, einer Ansicht von Dresden, in denen der kommende Impressionismus vorweggenommen wird. Die Studienmappen der in ihren fertigen Bildern so trocken säuberlichen Biedermeiermaler wimmelten ja von Vorläufern des Impressionismus und keine Galerie zeigt mehr von ihnen als die hamburgische. Wasmanns frischeste Landschäftchen hängen hier neben einzelnen seiner Bildnisse, sehr umständlichen aber sehr guten Bildnissen. Ihre Zahl wurde durch die Porträte einiger seiner nächsten Angehörigen vermehrt, seines Bruders und seiner Schwägerin und

PIERRE BONNARD, ABEND AM HAMBURGER FÄHRHAUS

neuerdings seines Schwiegervaters, eines ernst und freundlichblickenden Schulmannes.
Wenn nicht alles trügt, so erwacht wieder der Geschmack an diesen stillen malerischen Freuden unserer Großväter. Wie sollte es auch anders sein? Das Übermaß von genialischem Toben der Expressionisten und anderer Führer kleinerer Sekten, die alle mit einer Korybantenschaar von literarischen Freunden einherziehen, ruft nachgerade als Reaktion eine Schwingung zum Kleinbürgerlichen hervor. Eine Gesellschaft, die den Zöllner Rousseau genießt und mit einem Geräusch feiert, das den Manen des friedlichen Mannes nicht ganz angemessen ist, dürfte nicht weit davon entfernt sein, auch Oldach zu neuen Ehren zu bringen. So mag denn auch die Schwiegermutter Waldmüllers, Frau Bayer, eine behäbige Wienerin, die uns ihr Antlitz in einem Bildnis ihres Eidams zuwendet, als zeitgemäß gelten. Das Bild wurde vor ein paar Jahren erworben. Diesem Kreise der sogenannten Naturalisten gehörte Lichtwarks tiefste Sympathie. Von ihnen aus fand er folgerichtig seinen Weg zu denen um Leibl und den Impressionisten. Was seitab von diesem Wege erwuchs, lag ihm innerlich nicht nahe — die Malerei der Nazarener, der deutschen Fabulisten oder der späteren Deutsch-Römer, die alle wieder untereinander in Beziehung stehen. Charakteristischer Weise verlangte er auch von ihnen Bildnisse oder Naturstudien, die ihr Eigentliches in geringerem Maße enthalten, z. B. von Schwind die Studienköpfe seiner Kinder und das Portrait der Hetzenecker, von Feuerbach eine Vordergrundstudie und einen Negerkopf. Freilich sind wir ihm wieder zu großem Dank verpflichtet für analoge frühe Bilder Böcklins, wie die feine kleine Ansicht von Tennikon oder das Bildnis des Agosto Fratelli. Dazu ist als neue Erwerbung eine Ansicht von Rom gekommen, ein Blick aufs Kolosseum im Abendscheine, aus seiner römischen Frühzeit, da er durch die Vermittlung Franz Drebers einen leisen Widerhall von Poussin in seine Seele aufnahm. Den Bildnissen und der schönen Studie des Dianabades, die Lichtwark von Marées erworben hatte, konnten die beiden Gegenstücke der römischen Vigna und der Villa Borghese hinzugefügt werden — und herrliche Zeichnungen.

Den harmonischesten Eindruck in einer modernen Galerie pflegt der Saal der Münchner Malerei der siebziger Jahre zu machen, wie sie um Leibl erwuchs. Hier ist alles wohl aufeinander abgestimmt. Die verschiedenen Begabungen reichen sich für eine Weile die Hand: Leibl, Trübner, Schuch, Thoma, Marées begegnen sich mit ihrem französischen Geistesverwandten Courbet unter dem Zeichen der Versöhnung altmeisterlich gedämpfter Tonmalerei mit einer modernen Sachlichkeit. Es ist die Zeit der Sammlung und Vorbereitung für den Impressionismus, die ein doppeltes Gesicht trägt. — Damals empfand man viel stärker das Zukünftige an ihr, jetzt mehr das Altmeisterliche. Hier hatte Lichtwark vortrefflich gesammelt — eine Reihe von Meisterwerken. Seither sind ihr zwei Kostbarkeiten hinzugefügt, Leibls wundervolles Bildnis des Dr. Rauert und Trübners Christus auf dem Grabe, wohl die reifste Fassung des sonst noch in Varianten in Stuttgart und München vorkommenden Bildes. Trübner hat den Akt 1874 in Brüssel, wie er erzählt, nach einem italienischen Modell gemalt. — Als Leihgabe steht in dem Raume Leibls Bildnis des Rembrandtdeutschen Dr. Langbehn, ein strenges Meisterwerk, von mühevoller Vollendetheit, eines der Bilder, die durch Amputation grausam korrigiert wurden. Die wundervollen Hände sind bekanntlich abgetrennt. Eine davon befindet sich jetzt in hamburgischem Privatbesitz. Leider hat das Bild durch Putzen ein wenig gelitten.

Die Impressionistensammlung weist die empfindlichsten Lücken auf. Denn die in ihrer Art unvergleichliche Reihe von Bildern Liebermanns, die alle Phasen im Werdegang des immer wieder Verjüngten darstellt, verlangt gebieterisch nach Ergänzung. Wohl konnte von Corinth und Slevogt einiges hinzuerworben werden, allein die Gruppe bleibt fragmentarisch ohne die Franzosen, die als Anreger und Führer die europäische Bewegung leiten. Was Hamburg fehlt, wird uns durch die Leihgabe der Sammlung Theodor Behrens deutlich zu Gemüte geführt. Die erlauchten Gäste von Delacroix und Corot bis zu Cézanne und van Gogh, sollten in eben dem Saale dauernd wohnen, in dem sie jetzt vorübergehend eingekehrt sind. Sie zu erwerben ist die Galerie freilich kaum mehr imstande. Da hat sich nun in jüngster Zeit eben recht das Vermächtnis des Dr. Troplowitz und seiner Gattin eingestellt. Beide hatten in ihrem schönen Hause an der Fernsicht nicht eigentlich eine Galerie gebildet, aber eine sehr gewählte kleine

PHILIPP OTTO RUNGE, CHRISTUS AUF DEM MEERE

Sammlung, die sich ungewollt zu einer Darstellung des Impressionismus rundete. Das Hauptstück ist ein Renoir, das Bildnis der Madame Lériaux, gleichsam eine Essenz des Impressionismus. Ein Bild der Mitte, ganz traditionerfüllt und ebensosehr zeitgemäß; ein letztes Wort spezifisch französischer Begabung. Es wird dem Deutschen nicht leicht, den Zauber dieser Malerei mitfühlend zu genießen. Sie winkt uns vom anderen Ufer eines unüberschreitbaren Stromes. Denn diese Kunst ist uns in ihrer Anmut und Liebenswürdigkeit wie eine fata morgana nur scheinbar nah. Deswegen werden wir sie in Lob oder Kritik leicht mißverstehen. Ihr fehlt ein Element der Kraft, die unsichtbare Fesseln sprengen möchte, etwas Unerlöstes, das nach fernen Zielen begehrt — kurz eben das, was jedem hohen Gebilde deutscher Kunst beiwohnt. Hier ist das Genie geschmackvoll und gefällig, ohne sich darum irgend etwas zu vergeben. Wenn ähnliches unter den Händen eines deutschen Meisters entstanden wäre, würden wir es, mit Recht, feminin nennen. Hier aber bedeutet es vielmehr etwas männlich Ritterliches, die Huldigung des Mannes vor den Reizen der Dame. Und diese Huldigung ist eine Gebärde der Rasse, angeboren nicht anerzogen. Wir haben vergleichbares in der Musik hervorgebracht — Mozart! — aber nicht in der Malerei. Damit haben wir das Zeitalter dieser Anmut angedeutet: Rokoko, das so eminent französisch war, daß es wohl erst mit dem französischen Volke sterben wird. Das Bild zeigt uns keine vornehme Dame, vielmehr eine sehr gepflegte, sogar raffinierte Bürgerin, allein geschildert mit allen Karessen einer geistreich feinen, seidenweichen Malerei, äußerst farbig in einem Spiel von roten, blauen, weißlichen Tönen und doch gedämpft. Ein verwandter Geist, der sich freilich anderer malerischer Mittel bedient, lebt in Corot, von dem die Sammlung Troplowitz ein anmutiges Frauenbild bewahrt, ein junges Weib, ganz in bräunliche Schatten gehüllt, das eine Rose an die Brust drückt. Licht fällt über ihre rechte Schulter, ruht auf dem Ausschnitt des Kleides und gefällt sich darin, die Nasenspitze ein wenig hervorzuheben. Sonst scheint sich der Körper verbergen zu wollen, wie eine liebenswürdige Traumerscheinung. An derselben Wand hängt in symbolhaftem Gegensatz der meisterliche Studienkopf eines oberbayrischen alten Bauernweibes von Leibl mit verwittertem Runzelgesicht und fabelhaft gemalten Händen. Ein Eichenstamm neben einer Blume! Die kleine Sammlung enthält noch manche gute Dinge: eine Sommerlandschaft von Sisley, einen Blumenstrauß von Renoir, zwei Landschaften von Slevogt, ein farbenleuchtendes Seebild von Trübner und die famose kleine Eva von Liebermann aus dem Jahre 1883. Man soll nur nicht meinen, daß die Kunsthalle von Liebermann schon genug besäße. Ein Bild von solcher kühlen farbigen Feinheit besaß sie eben noch nicht von ihm. Das besonders flüssig, beinahe dünn gemalte Bild ist eines seiner Meisterwerke. Das modernste Stück des Troplowitzischen Vermächtnisses ist ein früher Picasso, die Absinthtrinkerin. Hier ist von schöner Malerei nicht mehr die Rede. Ihre Verführungen liegen jenseits dieser Kunst, weit zurück, wie ein am Wege verlorener und vergessener Schatz. Eine neue Geistigkeit tritt auf den Plan, prophetenhaft, pathetisch. Das ganz in blaue und blaugraue Töne gehüllte Bild mahnt und erschüttert und weist über die Malerei hinaus, in der seine letzten Werte nicht beschlossen liegen.

Damit betreten wir den annoch schwankenden Boden unserer expressionistischen Kunst. Über sie zu reden ist so leicht wie schwer. Leicht — da eine Kunst um so ergiebiger für den Literaten wird, je problematischer sie ist. Sie wimmelt von Haken, an die sich die artigsten Einfälle hängen lassen. Sie gibt Gelegenheit, nicht nur von Kunst, sondern von Politik, Ethik, Religion, Mystik zu schreiben. Die ästhetische Erörterung wird durch die advokatorische abgelöst, die nach Bedarf alle Register von sanfter Ironie bis zu sittlicher Entrüstung ziehen mag. Für nichts läßt sich so vortrefflich streiten wie für den verkannten Wert und immer wieder erhebt sich ein Simson, der mit dem Eselskinnbacken eines Artikels zehntausend Philister erschlagen möchte. Auch lassen sich neue Talente entdecken; der hastig umgepflügte Acker, auf dem das unterste zu oberst gekehrt ist, bringt sie reichlich hervor. Kaum hat so ein Pflänzchen Wurzel geschlagen und die erste Knospe am Morgen entfaltet, so findet sich auch schon der Mann mit der Botanisiertrommel, der es dem Boden entreißt und geräuschvoll seinen Namen nennt . . . .

Insofern also ist es ganz leicht, von Expressionismus zu reden. Schwer wird es nur, wenn man sich vornimmt, dem Werdenden gerecht zu wer-

PHILIPP OTTO RUNGE, DIE FRAU DES KÜNSTLERS

ADOLF MENZEL IM BOUDOIR

MIT ERLAUBNIS VON F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

wenn anders er nicht auf die allerlebendigste Verknüpfung mit seinen Zeitgenossen verzichten will. Die Antwort erteilt er sich und der Welt mit seinen Ankäufen oder mit den Leihgaben, die er von Privatsammlern, diesen Pionieren der Museen, erbeten hat. Hamburg ist ihnen zu besonderem Danke verpflichtet. Gleich die bedeutsamsten Verkünder des Expressionismus, van Gogh und Munch, sind vorläufig nur durch die Vermittlung von Leihgaben in die Kunsthalle eingezogen. Sonst konnte man sich in Hamburg für den Abschnitt der Übergangserscheinungen zwischen Impressionismus und Expressionismus auf eine unter sich wohl abgestimmte Gruppe einheimischer Talente stützen, die ihre entscheidenden Eindrücke in Paris empfingen, wo sie dem Kreise des café du Dôme angehörten. Wir denken an Nölken, Ahlers-Hestermann, Rosam, Bruck und an den begabten Fritz Friedrichs. Alle diese sind selbstverständlich in der Kunsthalle mehrfach vertreten. Dazu ist neuerdings ihr Gefährte Pascin gekommen (mit einem geistreich einfachen Bilde

den, wenn man das Schicksalvolle der neuen Bewegung einsieht, die kommen mußte, nachdem die früheren Ziele erreicht waren und, wenn man sich fragt, wer sind die Wesentlichen in dieser Menge? Und was an ihnen ist der kernhafte Wert, den sie allein besitzen? Welche sind es, zu denen man in einem Menschenalter sagen wird: Ja, ihr wart es — und ihr seid es? — Denn dieses nächste Menschenalter entscheidet, nicht die Gegenwart. Die „Besten seiner Zeit", die angeblich die Kränze ewigen Ruhmes dem Würdigen reichen, haben sich leider schon manchmal geirrt.

Solche Fragen sind es, die sich der Galerieleiter vorzulegen hat, der seine Sammlung bis auf die Gegenwart auszudehnen wünscht. Und das sollte er freilich,

einer auf einem Ruhebette sitzenden jungen Künstlerin). Von Vlaminck wurde eine seiner delikaten Landschaften durch Schenkung erworben. — Neben dieser Gruppe erscheinen von ihren Altersgenossen aus München Kanold und Bechtejeff, aus Berlin Willi Jaeckel, Waldemar Roesler, aus Bremen Dietz Edzard, aus Westfalen Christian Rohlfs. Paula Modersohns ernste und großgesinnte Begabung spricht aus zwei Bildnissen einer alten Bäuerin aus dem Besitz des Dr. Löhnberg und aus dem Porträt ihrer Freundin, der Bildhauerin Clara Rilke.

Der anschließende Saal der Expressionisten ist der besuchteste der ganzen Kunsthalle. Anderswo wird geschwiegen oder geschwatzt, hier wird dis-

ADOLF MENZEL, DIE SCHMIEDE

MIT ERLAUBNIS VON F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

JEAN EDOUARD VUILLARD, SENATOR HEINR. ROSCHER

kutiert und gestikuliert. Die Jugend und die Arbeiterschaft verlangen nach Erklärungen, die sie von vornherein billigen. Der ruhige Bürger greift zur Wehr oder erscheint, um sich vor Zeugen zu entrüsten. Kurz, es ist das seit einem Menschenalter bekannte Bild aller Ausstellungen der neuesten Kunst. Der Charakter dieses Raumes wird dem Kundigen deutlich, wenn ich Namen nenne. Nolde und Schmidt-Rottluff dominieren. Neben ihnen erscheinen Kirchner und Heckel. Von Pechstein finden wir als Leihgabe ein umfangreiches Bild badender Frauen, auf Grün und Rot gestimmt. Einen Hauptplatz nimmt Kokoschkas Windsbraut ein, abermals eine Leihgabe. Gegenüber hängen an zwei benachbarten Wänden Franz Marc, Kanold, Josef Eberz. Marcs Mandril ist immer noch die Sensation. Eine Glasscheibe hat ihn vor dem bohrend eindringenden Interesse der Bevölkerung schützen müssen. — Natürlich hat der Saal als Ganzes widersprechende Beurteilung erfahren. Für die einen ist er die Schreckenskammer, für die anderen ein milder Kompromiß. Ein hamburgischer Kritiker, dessen wohlwollende Gesinnung seinem Geschmack die Wage hält, meint, der Direktor sei mit fliegender Fahne zu den wildesten Revolutionären übergegangen, andere finden, daß er ihnen nur allzu vorsichtig nahe. Der Gescholtene selber enthält sich begreiflicherweise des Urteils — um so mehr, als er das Grundsätzliche seines Verhaltens wiederholt zum Ausdruck gebracht hat.

Nur eine Abteilung wurde in den letzten Jahren

neu angelegt, die der mittelalterlichen Plastik. Doch das ist schon zu viel gesagt, denn es handelt sich nur um einige Holzfiguren, die dazu bestimmt sind, die Räume der mittelalterlichen Malerei ergänzend zu beleben und somit die Plastiken Meister Bertrams aus ihrer Vereinzelung zu befreien. Für eine besondere Sammlung gebricht es an den Mitteln wie am Raume.

Der Krieg und alles, was er im Gefolge gehabt hat, verzögerte die Vollendung des Neubaues; und noch jetzt müssen wichtige Abteilungen der Gesamtanlage geschlossen bleiben — die neuen Räume der Kupferstichsammlung, des Vortragsaales, die letzten Kabinette der althamburgischen Malerei und, nicht zumindest, die Verwaltungsräume. Immer noch wird die Kunsthalle in drangvoll fürchterlicher Enge zwischen aufgestapelten Büchermassen im alten Lokal der Kupferstichsammlung administriert. Und noch ist kein Termin für die endgültige Eröffnung angesetzt. Hoffen wir wenigstens, daß im nächsten Sommer alle Adern des ganzen Gebäudekomplexes von Leben durchpulst sein werden! (Schluß folgt.)

MAX LIEBERMANN, ZIMMER BEI JAKOB, NIENSTEDTEN. PASTELL

DAS MANNHEIMER SCHLOSS. DER EHRENHOF

DAS MANNHEIMER SCHLOSS

VON

EDMUND STRÜBING

„Mannheim als Kunststadt" ist ein fest umgrenzter bestimmter Begriff geworden. Wer davon spricht, denkt an die „Mannheimer Bewegung", an die Kunsthalle, an die große „Erschießung Kaiser Maximilians" von Manet. Er kann vielleicht auch noch von den Meistersälen deutscher Malerei berichten, die Hauptwerke von Feuerbach, Thoma, Trübner, Liebermann und Slevogt bergen. — Vom architektonischen Mannheim, von der alten Kurfürstenresidenz, wissen die wenigsten mehr, als daß die Stadt regelmäßig angelegt ist mit ganz geraden Straßen, die sich rechtwinkelig schneiden und keine Namen haben. Die Krone dieser gleichförmigen Anlagen aber, das Wahrzeichen einer alten Kultur, kennt man nicht.

Das ist das Sonderbare: eines der größten deutschen Schlösser des achtzehnten Jahrhunderts, wenn nicht das größte, ist in Deutschland unbekannt. Von den Nachbarschlössern weiß man, von Karlsruhe, von Bruchsal, von den Gartenanlagen in Schwetzingen, von Ludwigsburg, ganz zu schweigen von Würzburg. Aber das Mannheimer Schloß? Nur ein kleiner Kreis von Architekten und Kunsthistorikern im weiten deutschen Reich hat Kunde davon, nur wenige Reisende, die zufällig länger in dem alten kurpfälzischen Fürstensitz Aufenthalt hatten, sind bis zu den gewaltigen Fronten des Riesenbaues vorgedrungen, und kaum einer ahnt etwas von den prächtigen Schätzen, die dieses Bauwerk im Innern birgt. Freilich, wer hier die rauschende

Pracht des Würzburger oder die üppigen Dekorationen des Bruchsaler Schlosses sucht, wird enttäuscht. Ganz andere Reize zeichnen den Bau aus: wohl ist hier mit gewaltigeren Baumassen zu rechnen, mit Fronten, deren absolute Maße selbst die Würzburger weit übertreffen, aber, schlicht, zurückhaltend, fast nüchtern in der Gliederung, sprechen nur die reinen Proportionen, Rhythmen, deren Klarheit so eindeutig ist, daß man sie als etwas Selbstverständliches hinnimmt, ohne sie zu beachten.

Will man die Lage des Schlosses im Gesamtplan der Stadt würdigen, so muß man sich klar machen, mit welchen Verhältnissen der Bauherr zu rechnen hatte.

Die Festung Mannheim war im Jahre 1689 auf Befehl des allerchristlichsten Königs durch die Scharen des General Montclar dem Erdboden gleich gemacht worden. In ständigen Kriegsnöten wuchs die Stadt nur langsam wieder aus Schutt und Asche empor. Erst im Jahre 1720 mit der Verlegung der kurpfälzischen Residenz von Heidelberg nach Mannheim setzt eine intensivere Bautätigkeit ein. Im April des Jahres hatte Kurfürst Karl Philipp der Stadt den Entschluß mitgeteilt, hier seine Residenz aufzuschlagen. Im Juli bereits wohnte er der feierlichen Grundsteinlegung des Schlosses bei.

Wie weit waren damals die Pläne für den Bau schon gediehen? Wer ist überhaupt der Künstler, nach dessen Entwurf die ganze gewaltige Anlage geschaffen ist? Noch ist die Frage nach dem Urheber des Gesamtplanes ungeklärt. Schon vor der Anlage der neuen Befestigungswerke durch den niederländischen Festungsbaumeister Coehorn muß der Plan erörtert worden sein, anstelle der Friedrichsburg in der Zitadelle ein neues Schloß zu errichten. Ein Kupferstich Marots, der eine Ansicht des geplanten Baues gibt, spricht davon. Als dann im Jahre 1709 die von der übrigen Stadt durch Wall und Graben getrennte Zitadelle in den Stadtbezirk

DAS MANNHEIMER SCHLOSS. FASSADE DER SCHLOSSKIRCHE

DAS MANNHEIMER SCHLOSS. SEITENFRONT DES EHRENHOFS

und deren Bebauungsplan einbezogen wurde, hatte sich der Kurfürst eine Reihe von Grundstücken dieses Stadtteiles vorbehalten, offenbar auch mit der Absicht, sie mit besonderen Bauten zu schmücken, die mit einem neuen Schloß in bestimmte Beziehung gesetzt werden sollten. So waren schon gewisse Vorbedingungen und Anregungen gegeben, als sich schließlich mit der Übersiedelung des Hofes nach Mannheim der Bau nicht länger hinausschieben ließ. — Berühmte Namen werden in Verbindung mit dem Schloßplan genannt. Balthasar Neumann erwähnt in einem Briefe einen Riß des Wiener Architekten Johann Lukas von Hildebrand. Wie weit aber dieser Entwurf für die Ausführuug maßgebend gewesen ist, müssen künftige Untersuchungen klarlegen. Die vornehme Kühle der Fronten, das Zurückdrängen aller lebhaften Ornamentik, die Führung der Dachlinie weist eher nach dem Westen als nach dem Osten.

Der erste Baumeister, unter dem das Werk begonnen wurde, war der Mainzer Johann Caspar Herwarthel. Seine frühere Tätigkeit ist noch durchaus nicht so bekannt, daß man daraus irgendwelche Schlüsse für das Mannheimer Schloß ableiten könnte. Er scheint in der Hauptsache als ausführender Baumeister nach fremden Entwürfen gearbeitet zu haben, jedoch sind auch eigene Entwürfe von ihm erhalten. Erst wenn ein klares Bild von Herwarthels Künstlertum geschaffen ist, wird es erlaubt sein, seinen Anteil an den Plänen für die Mannheimer Residenz fest abzugrenzen. — Sicher hat der zweite Baumeister, Clemens Froimon, der dem schon im November des Jahres 1720 verstorbenen Meister im Amte gefolgt war, einen großen Einfluß auf die Gestaltung des Außenbaues gehabt. Unter seiner Leitung wurde in den Jahren 1720—26 der Mittelbau fertiggestellt. Von den beiden Seitenflügeln, die den Ehrenhof einfassen, müssen schon beträchtliche Teile gestanden haben, als Froimon im Jahre 1726 dem kurkölnischen Bauintendanten Guillaume d'Hauberat weichen mußte, einem französisch geschulten Architekten, der zum Beispiel in den Jahren 1715—16 nach Plänen Roberts de Cotte das kleine Schloß Poppelsdorf bei Bonn erbaut hatte. Hauberat behielt auch in Mannheim Fühlung mit seinem Meister: noch in den Jahren 1732 bis 1741 errichtete er nach dessen Plänen in Frankfurt das Palais Thurn und Taxis, das jetzige Völkerkunde-Museum. Interessant ist, daß gerade de Cotte Balthasar Neumann gegenüber im Jahre 1722 den Plan des Mannheimer Schlosses mit einem Kopfschütteln abtat. Sein Schüler setzte denn auch sofort eine Änderung durch. Ihm ist die Umgestaltung und Erweiterung der Kapelle zu verdanken, die im Jahre 1731 geweiht wurde. Im übrigen finden sich Spuren seiner Tätigkeit bei der Ausstattung der Innenräume.

DAS MANNHEIMER SCHLOSS. DAS „KAISERLICHE QUARTIER“ IM HAUPTBAU

PHOTOGR. H. LILL, MANNHEIM

DAS MANNHEIMER SCHLOSS. GARTENFRONT DES MITTELBAUES

Trotzdem Hauberat im folgenden Jahre zum Hofkammerrat ernannt wurde, mußte er sich doch allmählich daran gewöhnen, den Einfluß des Erbauers der Jesuitenkirche in Mannheim Alessandro Galli da Bibiena immer mehr wachsen zu sehen. Ja, im Jahre 1743 mußte er sich ihm sogar ganz unterordnen, bis er endlich doch nach Bibieans Tode im Jahre 1748 kurfürstlicher Oberbaudirektor wurde. Aber schon bald nach seiner Ernennung spätestens im Jahre 1749 starb er. Der junge Nicola Pigage, der seit 1750 Intendant der Bauten war, wurde im Jahre 1753 an seiner Stelle zum Oberbaudirektor ernannt.

Von Bibienas Wirken beim Schloßbau ist nur noch wenig zu sehen. Seine glänzendste Tat war die Schöpfung des Opernhauses, das er hinter dem nordwestlichen Flügel mit großer Pracht errichtete. Es ist im Jahre 1795 beim Bombardement der Stadt durch die Österreicher zerstört worden. Unter Pigages Leitung entstand endlich der südöstliche Flügel, der die Räume der Schloß-Bibliothek und der Sammlungen enthält. Auch jetzt noch, nach der Mitte des Jahrhunderts, blieben die strengen Formen des Grundplanes maßgebend für den Außenbau. Wohl sind in Einzelheiten der Profilierung und aus den wenigen plastischen Verzierungen die Stilwandlungen zu erkennen. Aber auch Pigage weiß sich so willig dem Gesamtplan zu fügen, daß der Eindruck größter Einheitlichkeit entsteht, der den Bau so feierlich erscheinen läßt.

Um das Jahr 1760 ist das Schloß vollendet. In vierzigjähriger Tätigkeit war eine gewaltige Anlage

DAS MANNHEIMER SCHLOSS. GARTENFRONT, HAUPTTURM

entstanden: ein großer, nach der Stadt hin mit Eisengittern und zwei Torhäusern geschlossener Ehrenhof, an den sich nach beiden Seiten umbiegend der Kirchen- und der Bibliotheksflügel anschließen. Wie sich hinter dem Kirchenflügel das Opernhaus, das Ballhaus und die Küchengebäude erhoben, so stand hinter dem Bibliotheksflügel der Marstall. Mächtige quadratische Türme, die zwar nur wenig über die Dächer der zwischen sie eingespannten Bauten hinaus ragen, aber durch ihre vier Stockwerke und die abschließende Galerie deutlich herausgehoben sind, betonen alle Ecken und Endigungen und geben den langen Fassaden festen Halt. Reicher gegliedert ist nur die Hoffront des Corps de Logis, mit schlanken, durch zwei Stockwerke gehenden Wandpfeilern und mit lebendig geschwungenen Fenstergiebeln. Das Hauptgewicht ist auf den Mittelteil gelegt, der zwei Fensterachsen weit vorgetrieben ist. Energisch senkt sich die Linie der seitlichen Dächer nach der Mitte zu, um die beiden zurückgestellten obersten Stockwerke, die auch seitlich um zwei Achsen eingezogen sind, turmartig in die Höhe streben zu lassen. — Man muß sich, um den alten Eindruck wieder zu gewinnen, den breiten Ehrenhof mit Steinen gepflastert denken, ohne jeden pflanzlichen Schmuck. Auch der Schloßgarten, der sich zwar wegen der nahen Umwallungen nicht weit ausdehnen konnte, trug dazu bei, die Wirkung des Baues zu steigern. Ein alter Kupferstich läßt erkennen, daß niedrige Hecken und regelmäßige Gartenwege, die stark die Achsen betonten und scharfe Richtungen

angaben, die nur mit ganz ornamental gestalteten Blumenbeeten verzierten Rasenflächen einfaßten. Kein hoher Baum hinderte den Ausblick auf die breiten Fronten, alle Wege lenkten die Blicke auf die Hauptangelpunkte des Baues, der dadurch ganz anderes Leben bekam und sich als belebte Masse wie mit atmendem Körper vor dem Auge entfaltete.

Der klaren Gruppierung der Baumassen entspricht die Verteilung der Räume im Innern. Drei Haupträume werden durch lange Fluchten von großen Zimmern und durch begleitende Gänge verbunden: in der Mitte der ganzen Anlage das Treppenhaus und der große Festsaal, der sogenannte Rittersaal, an den Schmalseiten der Seitenflügel mit den Fronten nach dem Ehrenhof zu die Kirche und die Bibliothek. Alles, was sich die Architekten am Außenbau an plastischem Schmuck und ornamentalen Verzierungen versagen mußten, haben sie im Innern in verschwenderischem Reichtum vorgebracht. Üppige Stukkaturen schmücken die Wände und Decken. Prächtige Wandvertäfelungen, fein geschnitzte Türen und Fenster, sauber eingelegte Parkettfußböden mit verschlungenen oder sternartigen Mustern tragen zur Verschönerung der Räume bei, deren glänzendes Bild einst durch die schönsten Gobelins und kostbarsten Möbel zu unerhörter Pracht gesteigert wurde. Die besten Maler, die Deutschland besaß, mußten helfen, die Residenz zu schmücken. Cosmas Damian Asam, von dessen Kunst so viele deutsche Schlösser zeugen, und Lambert Krahe, der erste Direktor der Düsseldorfer Maler-Akademie, schufen große Deckenbilder. Ein Heer von Stukkateuren, zumeist Italiener, fesselte eine Welt von Putten und Göttern in leichten Blumengewinden an Decken und Wände. Von dem zartesten Bandelwerk bis zur plastisch herausgearbeiteten üppigen Rocaille, ja noch bis in die deutlichen Anfänge des Klassizismus hinein, läßt sich die Entwicklung der Ornamentik an diesen Stuckarbeiten verfolgen. Es ist ein Schwelgen in Formen, ein nie ermüdendes Spielen mit Motiven, das stets neue Kombinationen findet.

Erstorbene Schätze, die dem sicheren Untergang entgegen zu gehen scheinen! Die Umwälzungen der jüngsten Zeit haben böse Tage für die gepflegten Räume des Schlosses gebracht. Seitdem die Gebäude aus dem Besitz der Krone in den des Staates übergegangen sind, zieht eine Behörde nach der anderen in das Schloß ein. Die reichen Gobelins, die zu den schönsten ihrer Art gehörten, sind der Krone zugesprochen und entfernt worden. Die kahlen Wände, die dieses Schmuckes beraubt sind, sehen auf Aktenbündel herab. Eiserne Öfen mit langen, rauchenden Rohren, bemühen sich vergeblich, Wärme in die frierenden Säle zu bringen. Am ärgsten ist es dem Rittersaal ergangen: er ist durch Kasernenschränke und Holzbetten zum Quartier der Sicherheitswehr verwandelt worden. Harte genagelte Stiefel haben das spiegelblanke Parkett zertreten, so daß jetzt der dunkle, narbige Boden eher dem einer Tenne als eines Festsaales gleicht. Seit zwei Jahren bemüht sich die Stadt, Änderung zu schaffen. Pläne über die Verwendung des Schlosses zu Museumszwecken sind der Regierung vorgelegt worden. Die reichen Schätze des Mannheimer Altertumsvereins, die magaziniert in wenigen Räumen des Erdgeschosses ruhen, harren ihrer Auferstehung in den Sälen, in denen jetzt Schreibmaschinen klappern. Noch stehen große Hindernisse der Verwirklichung solcher Pläne entgegen. Ob die Gefahren, die dieses glorreiche Denkmal der Baukunst bedrohen, bald und überhaupt zu überwinden sind, ob man je dazu kommen wird, aus ihm, wie es die Stadt möchte, ein Schauobjekt zu machen, ähnlich der Münchener Residenz, das ist einstweilen noch sehr die Frage. Aber an dieser Frage ist die Allgemeinheit beteiligt, nicht nur die Bevölkerung jener einen Stadt. Wird nicht eingegriffen, so droht eine der edelsten und großartigsten Schöpfungen der Baukunst rettungslos dem Ruin zu verfallen.

Literatur: Die hauptsächlichsten bisher bekannten Nachrichten über das Mannheimer Schloß hat F. Walter in seinem zweibändigen Werk „Mannheim in Vergangenheit und Gegenwart", Mannheim 1907, veröffentlicht. Dazu kommt als Abbildungswerk die von R. Tillessen herausgegebene Mappe „Das Großherzogliche Schloß zu Mannheim", Mannheim 1897. — Wichtige stilgeschichtliche Bemerkungen enthält das Buch von Renard: Das Schloß zu Benrath, Leipzig 1913. — Neue kleine Nachrichten über das Schloß sind in Artikeln von Lohmeyer in den Mannheimer Geschichtsblättern 1912, Spalte 256ff. und von F. Walter ebenda 1920, Spalte 41ff. zu finden. Alle übrige Literatur ist an diesen Stellen angegeben. Eine monographische aktenmäßige Behandlung mit künstlerischer und historischer Würdigung des Schlosses ist noch zu schreiben.

MANNHEIMER SCHLOSS. STUCKARBEIT IM LESEZIMMER

PHOTOGR. H. LILL, MANNHEIM

KUNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

Im Kronprinzenpalais sind sechs Säle einer Gedächtnisausstellung für den siebenundzwanzigjährig gefallenen Maler August Macke eingeräumt worden.

Ein Mißgriff mehr! Macke war ein kleines, gebrechliches, frauenhaft schwankendes und verführtes Talent. Er hatte eine gewisse Gefälligkeit, aber auch die äußert sich banal. In den meisten Fällen ist die Unsicherheit und Hilflosigkeit der Aufgabe gegenüber mitleiderregend. Seine Malerei wird in wenigen Jahren spurlos verschwunden sein.

Es passiert ja oft, daß die Freunde eines Künstlers das Menschliche und das Künstlerische nicht auseinanderhalten können. Darüber sieht man gern hinweg. Der Leiter der Berliner Nationalgalerie aber muß dazu imstande sein. Er hat in diesem Fall einmal mehr bewiesen, daß er nicht im entferntesten weiß, was eigentlich Kunst ist. Er sieht alle Dinge nur kunstpolitisch, und zwar in einer demagogischen Weise, die katastrophal ist.

Über den jung Gestorbenen, der eine liebenswürdige Natur gewesen sein muß, möchte man gern freundliche Worte sagen; oder man möchte mit menschlicher Sympathie über ihn schweigen. Ludwig Justi aber macht jede Reserve unmöglich; er tat mit dieser Ausstellung dem, den er ehren will, schweres Unrecht an.

*

Bei Ferdinand Möller hat die zurzeit obdachlose Freie Sezession eine kleine Schwarz-weißausstellung eröffnet. Anspruchslos und sympathisch. Die Ausstellung ist nur mit zu viel Bequemlichkeit gemacht worden insofern, als man sich begnügt hat, das leicht Erreichbare auszustellen. Man sollte sich aus allem, selbst aus dem kleinsten, eine Aufgabe machen und nichts konventionell behandeln.

Es interessieren besonders Zeichnungen von Ernst Barlach, einige Radierungen von Erich Heckel und Lehmbruck, die Graphik Rudolf Grossmanns, Bildniszeichnungen von Kokoschka, Zeichnungen von Alfred Kubin, Radierungen von Max Liebermann und Hans Meid, und einzelne Blätter von Pechstein, Walser und Röhricht. Unter den Frauenarbeiten fällt ein Bildniskopf von Augusta von Zitzewitz und ein Interieur von Hedwig Weiß angenehm auf. Plastik ist wenig da. Hübsch ist ein auf der Eselin reitender Christus von Richard Scheibe. Und anmutig sind die kleinen Tierplastiken von Renée Sintenis.

*

ERICH HECKEL, BILDNIS. RADIERUNG
AUSGESTELLT BEI FERDINAND MÖLLER, BERLIN

Die Berliner Akademie der Künste hat diesesmal nur einen Maler zugewählt: Paul Plontke. Die sonst Vorgeschlagenen, darunter Träger der stärksten Begabungen unter den Jüngeren, sind durchgefallen. Es wäre Unrecht, diese kunstpolitische Notiz zu benutzen, um geringschätzig von Plontke zu sprechen. Wir könnten es nicht einmal, weil wir ihn kaum kennen. Daß wir ihn nicht kennen, ist aber entscheidend. Es könnte in Verwunderung setzen, daß wohl dieser Maler, der mit seinen Bildern zur Aufmerksamkeit nicht zu zwingen weiß, der akademischen Ehren für würdig gehalten worden ist, aber keiner jener andern, die vor wenigen Wochen doch persönlich eingeladen worden sind, um die Ausstellung der Akademie vor einem Fiasko zu bewahren — wenn man nicht eben wüßte, daß man sich der Akademie gegenüber das Wundern abgewöhnen soll. Persönlichkeiten sollten stärker sein als Systeme; das scheint aber unmöglich. Zuerst ist uns in diesem Jahr von der Akademie eine gute Ausstellung gezeigt worden, dann wurde der Mißgriff der Modeausstellung gemacht, und jetzt folgt dieses groteske Wahlergebnis. Das ist Kunstpolitik ohne Idee, ohne eindeutigen Willen, ohne festen Standpunkt. Es ist die Kunstpolitik vom anderen Ende der „Linden".

*

Die Preußische Meßbildanstalt legt Wert auf die Mitteilung, daß die im Märzheft veröffentlichten Abbildungen der Jesus-Johannesgruppe des Kaiser Friedrich-Museums nach ihren Aufnahmen angefertigt worden sind.

*

Das Männerbildnis von Cranach, das diesem Heft vorangestellt worden ist, war neulich bei Paul Cassirer ausgestellt. Es gehört als Pendant ein Frauenbildnis dazu. Beide Bilder sind kürzlich erst der Öffentlichkeit entdeckt worden und in Privatbesitz übergegangen. Über die Dargestellten weiß man nichts. Darum ist den Arbeiten kunsthistorisch auch schwer beizukommen. Was mit Sicherheit gesagt werden kann, ist freilich die Hauptsache: daß beide Bilder wunderschön sind, daß sie zum besten gehören, was wir von dem Porträtisten Cranach kennen, und daß sie fortan im Lebenswerk des Meisters ihren Platz haben.

K. Sch.

*

Im „Sturm" hat Archipenko ausgestellt.

Darüber wäre an und für sich nichts weiter zu sagen, wenn nicht eine ganze Anzahl kunstbeflissener Leute Archipenko für einen großen Bildhauer hielten und das öffentlich zu äußern sich keineswegs scheuten. Da ist es denn doch wohl nötig, ebenso öffentlich festzustellen, daß Archipenko beides nicht ist: nicht groß und auch kein Bildhauer.

Diese Ausstellung enthüllt, nachdem begeisterte Hymnen verschiedenster Organe, mehr als die zur Illustration jeweils beigegebenen Photographien, ein durchaus falsches Bild vom Wesen und Werk dieses Künstlers verbreitet haben, nunmehr seine Grenzen. Und diese Grenzen sind recht eng.

So lange sich seine Figuren in kleinen, ganz kleinen Formaten halten und in hübsch glänzendem Metall gegossen sind, haben sie einen gewissen Reiz, auf den das Wort elegant am besten paßt, einen Reiz, den blankgeputzte und hübsch geformte Türklinken aus Messing oder die Stangen und Kolben einer gut funktionierenden Maschine aber ebenso vermitteln, ohne daß dazu ein Künstler bemüht wäre. Die wenigen größeren Figuren dokumentieren dann noch ausdrücklich Archipenkos gänzliche Hilflosigkeit wirklicher Plastik gegenüber, sobald sie aus der Sphäre der Spielerei gerückt wird.

Genau das gleiche Resultat ergibt sich aus der so viel beredeten „Sculpto-peinture". Diese in Gips höchst sauber modellierten, mit bunten Farben liebreich angemalten und in sorgsam ausgesuchte Rahmen gehängten kleinen Reliefs sind manchmal ganz witzig und immerhin amüsanter als die in Deutschland üblichen „expressionistischen" Kaffeehausskulpturen. Da aber Bracque, Picasso und sogar Gleizes das Prinzipielle und Neue diese Art von Kubismus schon Jahre vorher ausexperimentiert und zugleich erledigt haben, so sind diese Handarbeiten Archipenkos nicht einmal originell, geschweige denn genial. Und da neben dem Einfluß Bracques und Picassos auch der gewisser anatomischer Lehrutensilien (aufgeklappte Lungen, Bäuche, Eingeweide aus angemaltem Papiermachée) unverkennbar ist, so sind diese Scherze nicht einmal immer hübsch, sondern manchmal ziemlich unappetitlich. Die doch gewiss nicht gigantischen kleinen Peintüren der Laurencin aus ihrer kubistischen Periode sind nicht nur viel hübscher und geschmackvoller, sondern mindesten eben-

ERNST BARLACH, ZEICHNUNG AUS DEM „TOTEN TAG"
AUSGESTELLT BEI FERDINAND MÖLLER, BERLIN

so stark in Gefühl und Komposition, wie diese Arbeiten eines Mannes.

Eines Mannes dessen positive Eigenschaften im übrigen gerade die etwas femininen Begabungen des Geschmackes, der Nachahmung und der handwerklichen Geschicklichkeit sind. Diese unzweifelhaft vorhandenen Begabungen werden am deutlichsten in den ausgestellten Zeichnungen und Aquarellen, die allerdings ebenfalls am deutlichsten die Grenzen dieses Talentes zeigen, die eben im Geschmack und in der Geschicklichkeit liegen Diese, abgesehen von der „Richtung", ganz akademischen Zeichnungen würden gewiß in jeder etwas modern geleiteten Kunstgewerbeschule mit einer Medaille prämiiert. Und man muß sagen, daß Archipenko diese, von jedem Kunstgewerbeschüler heiß begehrte Auszeichnung tatsächlich durchaus verdient. Hans Siemsen.

*

Ernesto de Fiori gibt mit einer Kollektivausstellung bei Gurlitt einen Überblick über das erste Jahrzehnt seiner Bildhauerei.

Ähnliche Kollektivausstellungen von Alters- und Zeitgenossen Fioris geben meistens, vorausgesetzt, daß sie ehrlich sind und alle, nicht bloß nach einer bestimmten Tendenz ausgewählte Arbeiten zeigen, ein mehr oder weniger interessantes Durcheinander von mehr oder weniger interessanten und mehr oder weniger gelungenen Experimenten, Versuchen, Irr- und Umwegen, Möglichkeiten und Unmöglichkeiten. Fioris Ausstellung zeigt, obwohl nicht eine einzige Arbeit in ihr fehlt, eine stetige und glückliche Entwicklung, einen Weg, der von Station zu Station zehn Jahr hindurch aufwärts und einem Ziele zuführt. Nicht als ob der Wert der einzelnen Arbeiten in chronologisch richtiger Reihenfolge wüchse und als ob die letzten Werke so unvergleichlich viel stärker und besser wären als die ersten; auch die Jugendwerke haben ihre ganz besonderen und nicht überholten Werte und es gibt in der langen Reihe der fünfundzwanzig ausgestellten Plastiken natürlich auch manche Figur, die nicht so glücklich und gelungen erscheint, wie ihre Umgebung. Aber es gibt nicht eine, die unter das Niveau sinkt und die nicht (und sei es gerade ihrer Schwächen wegen) in diese Reihe gehörte. Das scheint mir das Wesentliche und Wertvolle an der Entwicklung Fioris (die durch diese Ausstellung deutlich wird), daß er an, von Zeit zu Zeit sich wiederholenden, entscheidenden Punkten immer wieder beweist, wie viel er aus den dazwischen liegenden Arbeiten und Kämpfen gelernt hat. Immer wieder entstehen Figuren, die ohne die Vorzüge und ohne die Schwächen der vorhergehenden Arbeiten undenkbar wären. In dieser Entwicklung gibt es kein unsicheres Tasten in angefangener und wieder aufgegebener Richtung, jede Periode baut auf den Erfahrungen und Erkenntnissen über vorhergehenden auf und so erscheint nichts überflüssig — auch nicht die weniger glückliche Arbeit, auch nicht der Umweg.

Zwei verschiedene Perioden sind (neben anderen ablesbaren Ereignissen) deutlich zu unterscheiden. Die eine umfaßt die Arbeiten vor, die andere die nach dem Kriege. Die erste beginnt mit den beiden Figuren der hockenden Frau und des ekstatischen überschlanken Jünglings, die Fiori im ersten Wurf gelangen, als er 1911 kurz entschlossen sich

RUDOLF GROSSMANN, KÖPFE. FARBIGE RADIERUNG

AUSGESTELLT BEI FERDINAND MÖLLER, BERLIN

von der bisher betriebenen Malerei ab, zum erstenmal der Bildhauerei zuwandte. Diese ersten Figuren gelangen, obwohl ihrem Schöpfer damals ein neben Späterem gemessen minimales Können und gar keine technische Erfahrung zur Verfügung stand. Das starke Gefühl, das allein und ungeschwächt durch irgendwelche Skepsis, die jedes Wissen und auch jedes Können verleiht, sie erzeugte, spricht auch heute nach zehn Jahren noch aus ihnen. Für ihren Schöpfer aber galt es: aus dem reinen Toren ein reifer Mann zu werden, der seine Form und seine Ausdrucksmittel beherrscht. Im Kampf um die Vereinfachung dieser Form und um die Verstärkung dieser Ausdrucksmittel sind die folgenden fünf, fälschlicherweise des öfteren als „kubistisch" deklarierten Figuren entstanden, von denen die letzte, ein überlebensgroßer Mann, zugleich die einfachste und stärkste bleibt. Der darauf in Berlin 1914 entstandene „Tänzer" bahnt die nach dem Krieg sich rasch vollendende Entwicklung an: er ist der Form wie dem Geist nach reicher, lebendiger, bewegter als die bisherigen Figuren. Zwei zum größten Teil im Schützengraben verbrachte Kriegsjahre unterbrechen die Produktion, aber nicht die Entwicklung. Im Gegenteil, es scheint, als habe die erzwungene schöpferische Enthaltsamkeit günstig gewirkt. Denn die folgenden Jahre 1917 bis 1920 bringen nun gleich eine ganze Reihe schöner, reifer, von einem wirklichen Bildhauer geschaffenen Figuren. Ein noch das ganze vertierende Erlebnis des Krieges in sich tragender, wie ein eben erst erschaffener Adam dastehender und atmender „Mann". Die in der Bewegung ganz ruhigen, aber in der Oberfläche lebhaften und bewegten, sinnlich-heiteren „Bronzefiguren eines Jünglings" und einer „Suchenden". Das Terrakottaporträt einer jungen Dame. Die zweite von zwei überlebensgroßen „Frauen", die mit einem Mindestmaß von äußerer, ein Höchstmaß von innerer, seelischer Bewegung ausdrückt, und die gleiche Kraft des Gefühls, wie die ersten Arbeiten mit ganz geringen und ganz verinnerlichten Mitteln erreicht. Die dritte von drei in Holz gehauenen Figuren, ein ruhig stehender „Mann". Und ein kleiner, etwas skizzenhafter, aber in der Bewegung sehr energischer „Boxer". Das scheinen mir die wesentlichsten Arbeiten der letzten vier Jahre zu sein. Sie dokumentieren eine (Gott sei dank!) noch nicht abgeschlossene, aber zukunftsreiche Entwicklung.

Alles in allem beweist diese Ausstellung die Richtigkeit des Urteils, das an dieser Stelle vor etwa einem Jahr zusammenfassend über Fiori (nicht von mir) gefällt wurde: „Das Grundsätzliche", wurde damals gesagt, „gerät ihm zum Anmutigen, die Absicht wird unter seiner Hand melodisch, das Pathos ist diskret". Und das ist viel. Wo die Absicht des Künstlers zur Melodie wird, da ist die erste Forderung des beglückenden Kunstwerkes erfüllt.

Die zu gleicher Zeit ausgestellten Gemälde Fioris erreichen nicht das gleiche bedeutende Niveau. Aber sie verdienen, da sich in ihnen ein stürmisches Temperament und eine nicht alltägliche malerische Begabung ohne Furcht, wenn auch nicht ohne Tadel, mit den von Cézanne und seinen Nachfolgern aufgeworfenen Problemen der Malerei

RICHARD SCHEIBE, CHRISTUS. BRONZE
AUSGESTELLT BEI FERDINAND MÖLLER, BERLIN

unserer Tage auseinandersetzt, mehr Beachtung, als sie bisher erregt haben. Doch ist hier leider nicht der Ort und nicht der Raum, ihren Wert und ihre Grenzen zu analysieren. Es sei nur auf sie hingewiesen. Hans Siemsen.

*

In der Bibliothek des Kunstgewerbe-Museums wurden Bücher und andere Druckarbeiten der Firma Poeschel & Trepte, Leipzig gezeigt. Die Beurteilung von solchen Arbeiten ist schwierig, weil man nie weiß, wie sehr der Setzer gefördert oder — öfter — gehindert worden ist vom Auftraggeber, der eine besondere Type oder Anordnung verlangt. Der Gesamteindruck war aber, daß der Firma viel Mustergültiges gelingt. Man hat den Eindruck durchaus hochwertiger Arbeit. Wobei einschränkend zu bemerken ist, daß in allem etwas zu viel Spiel und Geschmack und Kunstgewerbe (statt Handwerk) ist. Man sehnte sich in der Ausstellung nach einigen Seiten schlichten, schönen Werkdrucks. Dieser Einwand trifft aber mehr den Zeitgeschmack; er berührt nicht die Feststellung, daß die Arbeiten der Firma Spitzenleistungen des deutschen Buchdrucks und als solche in aller Welt vorbildlich sind.

*

Eine anregende, ja erregende Ausstellung von Bildern und Graphiken Edvard Munchs fand bei Paul Cassirer statt. Sie verdient einen besonderen Bericht. Da hierfür in diesem Heft nicht mehr Raum ist, werden die Leser auf das nächste Heft verwiesen.

*

Im Graphischen Kabinett (J. B. Neumann) sah man hübsche, gebrechliche Kleinigkeiten von Paul Klee. Radierungen und Zeichnungen von einem gewissen aphoristischen Reiz; und Aquarelle, die geschmackvolle Vorsatzpapiere sind. Die in den bescheidenen Blättern verborgene Unbescheidenheit muß man freilich übersehen; aber man vermag es ohne Anstrengung.

Auch waren Aquarelle und Zeichnungen des verstorbenen Dichters Max Dauthendey ausgestellt. Proben eines empfindungsvollen und kultivierten Dilettantismus. Sie erinnern an die Wasserfarbenzeichnungen des Dichters Hermann Hesse. Nur kommt Dauthendey seine Weltreise zugute, das heißt die Fülle interessanter exotischer Motive, die aus den Blättern etwas wie eine Illustrationenfolge zu einer Asienreise machen.

*

Und dann ist da noch die Gruppe junger Italiener, die sich „valori plastici“ nennt und von Ludwig Justi mit sanfter Gewalt in's Kronprinzenpalais geladen worden ist.

Was soll man sagen? Man wird's müde, immer dasselbe zu wiederholen, immer von neuem zu konstatieren, daß Justi mit seinen Veranstaltungen nicht nur sich persönlich, sondern auch die Nation blamiert.

Wir brauchen uns diese trockne, freudlose, akademische Talentlosigkeit der jungen Italiener wirklich nicht gefallen zu lassen. Von der Art haben wir im eigenen Lande eben genug. Wir brauchen uns auch nicht diesen kaiserlich-kommunistischen Kunstmanager gefallen zu lassen, der mit so unfehlbarer Treffsicherheit in allen Ländern die Talentlosesten aufzutreiben weiß. Sein äußerer Erfolg? der eben ist kompromittierend. Solche Tageserfolge haben Männer, die weder Talent noch Überzeugungen noch Instinkte haben, die aber nichts ohne Absicht tun und es glänzend verstehen, — wie ein hübsches Witzwort sagt — den Mantel nach dem „Sturm“ zu hängen.

K. Sch.

CARL ERNST OSTHAUS †

In den Ostertagen ist Carl Ernst Osthaus in Meran gestorben. Im siebenundvierzigsten Lebensjahre. In seinem kurzen Leben hat er viel geschaffen. Denn er gehörte zu den Rastlosen, die schnell fertig werden wollen, weil sie die Todeskrankheit fühlen. Viele Dinge griff er an, bohrte sich fanatisch hinein und formte Taten daraus. So gelang ihm viel Wertvolles, so mischte sich aber auch Ungereiftes hinein. Seiner Vaterstadt Hagen i. W. hat er ein Museum geschaffen, in dem wahrhaft herrliche Kunstwerke hängen, alte und neue, das aber auch ein wenig wie das Produkt einer fixen Idee wirkt. Daneben hat er eine Künstlerkolonie gegründet und Künstlern wie van de Velde, Peter Behrens, Thorn-Prikken, Lauweriks, Milly Steger und vielen andern Arbeitsgelegenheiten geschaffen; doch hat er nicht zugleich Bodenständigkeit schaffen können. Er war ein moderner Mäcen; die Förderung geriet ihm aber immer in's Absichtsvolle und Organisatorische. Im Rheinland, wo es so starken Kulturehrgeiz gibt, war Osthaus ein einflußreicher Mann. Unruhig umherreisend, gründend, nach vielen Seiten interessiert und jedes Interesse in eine Tat verwandelnd, hitzig Kulturpolitik treibend, sehr avanciert im Urteil, nicht sehr selbstkritisch, immer aber rein und selbstlos als Mensch: so ist Osthaus durch sein kurzes Leben gerannt. Er war ein Stück Unternehmer und darin seinen Mitbürgern des Rheinlands, den Großindustriellen gleich, obwohl diese ihn heftig bekämpft haben. Nur waren die Objekte seines Unternehmertums Kunstwerke und Künstler, Verlagswerke, Photographiensammlungen, vorbildliche Drucksachen, Architekturen (Bahnhöfe, Krematorien, Theater, Warenhäuser, Museen, Landhäuser), amerikanische Weltstadtpläne für das Industriegebiet und dergleichen.

Keine Spur von Trägheit war in diesem Mann; doch war sein Tätigkeitstrieb, trotzdem er auf's Praktische gerichtet war, abstrakt. Sein Talent war sehr deutsch. Unanschaulich, raisonnierend und opferbereit, rationell und ideologisch in einem. Mit Osthaus zu sprechen war nicht leicht, vor allem nicht über Kunst, weil er programmatisch dachte. Und es wurde einem in seiner Umwelt etwas unbehaglich, weil das Bedeutende seines Tuns immer auch rgendwie nach Absurdität schmeckte. Aber er war ein Charakter aus einem Guß. Erblickte man die überlange, schmalschultrige Gestalt auf Werkbundversammlungen, Kunstauktionen oder sonstwo, so hatte man gleich den Eindruck eines Mannes, der sich für seine Ideen hätte schinden lassen. Er war nicht leicht traitabel, aber aufs höchste achtungswürdig, fast verehrungswürdig. Sein Name ist mit der Geistesgeschichte der Vorkriegszeit dauernd verbunden. Seine Gestalt verkörpert darüber hinaus ein Stück Romantik, ja Phantastik dieser scheinbar so materialistischen Zeit; sie könnte einen Dichter reizen. In diesem Bewußtseinsfanatiker war ein Kind verborgen; und das war sehr liebenswürdig.

Karl Scheffler.

EINE MANETAUSSTELLUNG

VON

JULIUS ELIAS

Nach Edouard Manets Tode veranstalteten Freunde eine Gesamtschau seines Lebenswerks. Die „École Nationale des Beaux-Arts", die Akademie, die so hartnäckig im Kampf gegen den lebenden und schaffenden Manet gestanden hatte, gab ihre Räume zu dieser Totenfeier her. Man hat bisher angenommen, die Akademie sei selbst die Veranstalterin gewesen; das ist nicht richtig; ihre Seelengröße ging über die schöne Hauswirtsgeste nicht hinaus. Anreger und Organisatoren waren vielmehr Antonin Proust und Théodore Duret; im Komitee wirkten unter anderen mit: Burty, Durand-Ruel, Fantin-Latour, der Sänger Faure, Manets Bruder Gustave, Alfred Stevens, Albert Wolff (der taumelnde Ritter) und Emile Zola, der das berühmt gewordene Vorwort des 179 Nummern umfassenden Kataloges geschrieben hat. Die Ausstellung beherrschte den Januar 1884. Unter den Manetenthusiasten war ein junger Photograph namens Camentron. Er leistete sich damals das private Vergnügen, die Wände der Ausstellungsräume aufzunehmen. Die sechs Blätter sind niemals in den Handel gekommen noch reproduziert worden. Mir wurde einst ein Exemplar geschenkt, von dem zwei Photos hier wiedergegeben sind. Camentron ist heut ein angesehener Kunsthändler der Rue Laffitte, der den künstlerischen Überzeugungen seiner Jugend treu geblieben ist.

Künstler Anekdoten

SCHÜTTELREIM

Während des Burenkrieges saßen die Künstler des „Simplizissimus“ im Wirtshaus beisammen, wetteifernd den Buren ihre Sympathie auszudrücken und die Engländer zu verfluchen. Ludwig Thoma versicherte, wenn er in Südafrika wäre, würde er sich mit einem Stutzen hinter einen Felsblock legen und jeden Engländer wegputzen, der daher käme. Schließlich wurde die Herausgabe eines Buchs beschlossen, wofür jeder Anwesende etwas die Buren Verherrlichendes oder die Engländer Verhöhnendes zeichnen oder schreiben sollte. Und dann wurde über den Titel dieses Buchs debattiert. Endlich drang der Vorschlag durch das Buch einfach zu nennen: „Der Burenkrieg“. Da sagte einer aus der Tafelrunde, dem die Rederei schon lange zu dumm war, indem er aufstand und den Hut nahm: „Herrschaften, i schloag vor, soagens einfach: Der Bierenkrug!“

FESTSTELLUNG

„Die Entdeckungen der Kunsthistoriker sind meistens Erfindungen.“

MODE

Eine Frau, die hatte zu Hause bleiben müssen, fragt ihren aus einer Gesellschaft heimkehrenden Mann: „Was haben die Damen denn angehabt?“ Der Mann: „Ich weiß nicht, ich habe nicht unter den Tisch gesehen.“

DIE IMPRESSION

Im August 1914 zeichnete Liebermann für ein Kriegsblatt die Situation während der Rede des Kaisers vom Balkon des Schlosses und die Redaktion setzt das Kaiserwort darunter: „Ich kenne keine Parteien mehr!“ Ein Kunstfreund sah sich die Zeichnung bedenklich an und sagte: „Ich erkenne keine Parteien mehr.“

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Otto Kümmel: Die Kunst Ostasiens. Mit 168 Tafeln und 3 Textabbildungen. Bruno Cassirer Verlag, Berlin 1921.

Tintoretto, von Emil Waldmann. Mit 91 Abbildungen. Bruno Cassirer Verlag, Berlin 1921.

Friedrich Huch: Neue Träume mit 20 Bildern von Alfred Kubin. München 1921 bei Georg Müller.

Friedrich Weinbrenner, Denkwürdigkeiten aus seinem Leben von ihm selbst geschrieben. Herausgegeben von Kurt K. Eberlein. Gustav Kiepenheuer Verlag, Potsdam 1920.

Wilhelm Bode: Florentiner Bildhauer der Renaissance. 4. Aufl. Bruno Cassirer Verlag, Berlin 1921.

Werner Weisbach: Der Barock als Kunst der Gegenreformation. Verlegt bei Paul Cassirer, Berlin 1921.

Fritz Erler von Fritz von Ostini. Mit 140 Abbildungen. Verlag Velhagen & Klasing 1921.

Blumen. Ritornelle von Adolf Frey, Bilder von Ernst Kreidolf. Rotapfel Verlag, Zürich und Leipzig.

Ludw. Hartmann, ein Künstlerleben von Guido Hartmann. Max Kellers Verlag, München 1921.

NEUNZEHNTER JAHRGANG, ACHTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 18. APRIL. AUSGABE AM 1. MAI NEUNZEHNHUNDERTEINUNDZWANZIG. REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN.
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G.M.B.H., LEIPZIG

EDVARD MUNCH, DER MORD

Kunst und Künstler

EDVARD MUNCH

VON

KARL SCHEFFLER

Die Ausstellung von Bildern und graphischen Arbeiten Edvard Munchs bei Paul Cassirer in Berlin war für den Künstler und für die Veranstalter ein großer Erfolg. Sie war sehr besucht, und man erinnerte sich in den bekannten Ausstellungsräumen früherer Zeiten, als es dort oft Veranstaltungen dieses Gewichts gab, man atmete für eine Stunde wieder die Luft einer Weltkunst. Dieses ist es wohl vor allem, was den Erfolg gebracht hat: die Dankbarkeit so lange von der übrigen Welt Abgeschnittener für den Geistesgruß aus einem fremden Land. Die unter großen Schwierigkeiten zusammengebrachte Ausstellung hätte insofern gewichtiger sein können, als der norwegische Künstler offenbar nicht das Beste seiner neueren Produktion gesandt hat, aus Furcht vor den draußen leicht zu verkennenden politischen Zuständen in Deutschland, abgeschreckt durch Transport, Zoll- und Versicherungsschwierigkeiten, und auch vielleicht aus einem gewissen Mangel an Zutrauen zur deutschen Kaufkraft. Dennoch ist die Ausstellung wie eine Befreiung begrüßt worden; es schien, als sei damit eine geistige Blockade aufgehoben. Die Erleichterung darüber setzte sich in Interesse an den Arbeiten Munchs um. Anders ist dieses Interesse nicht ganz zu erklären. Die letzte große Munch-Ausstellung vor dem Krieg (bei Fritz Gurlitt) hat nicht entfernt diesen Erfolg gehabt, obwohl dort die besten Bilder vereinigt waren; und es ist nicht anzunehmen, daß das Verständnis für Munch in den letzten Jahren so sehr gewachsen ist. Vielleicht kommt die großstädtische Volkstümlichkeit des Expressionismus Munch zustatten. Dann aber mußten die Besucher etwas enttäuscht sein; denn es zeigt sich, daß Munch in seinen letzten Bildern den Natureindruck weniger stark überträgt wie früher, daß er eben jetzt keineswegs im Sinne der Zeitprogramme arbeitet. Es ist vielerlei zusammen gekom-

men, um den Erfolg herbeizuführen. Entscheidend ist wohl der Umstand, daß Munch heute allgemein als Klassiker angesehen wird, daß sein Ruhm befestigt ist, und daß sein Ruf in jeder Weise zu Recht besteht. Wir kennen Munch nun seit dreißig Jahren. Und in dieser langen Zeit ist er nie von seiner selbstgewählten Bahn abgewichen, hat er streng seine Linie verfolgt, nie Konzessionen gemacht, getreu nur immer sein Inneres ausgesprochen, und sich stets als eine starke, und in all ihrem Glanz ehrliche Begabung erwiesen. Die Stetigkeit der Wirkung, die Munch in allen diesen Jahren ausgeübt hat, bürgt für die Echtheit seiner Kunst. Er gilt uns allen als einer jener Künstler, auf die man sich verlassen kann, die zum Gleichnis werden und wie Vertreter der Kunstkraft einer ganzen Epoche erscheinen. Hierzu kommt endlich der Umstand, daß die Kunst Munchs die Eigenschaften internationaler Wirkung hat. Deutschland besitzt Maler und Zeichner, die bedeutender sind; Deutschland besitzt aber nicht einen einzigen Maler oder Zeichner, der die Eigenschaften hätte, die zu solcher internationalen Wirkung nötig sind. Das war schon bei den alten deutschen Künstlern so, und es ist in allen den Jahrhunderten nicht anders geworden. Im deutschen Talent, ja Genie sind immer auch einige Bestandteile, die es den andern Völkern ungenießbar erscheinen lassen. Es ist in unserer Literatur dasselbe. Ganz große Begabungen können mit ihren Dichtungen über die Grenzen

EDVARD MUNCH, BILDNISLITHOGRAPHIE

EDVARD MUNCH, EIN NEGER

Deutschlands kaum hinausdringen, während Begabungen dritten und vierten Grades in England oder Frankreich, zum Beispiel, auf der ganzen Erde bekannt sind. Es liegt hier ein Geheimnis der Wirkung verborgen, das man leichter fühlen als beschreiben kann. Auch Munch hat einige der Eigenschaften, die zu einer solchen internationalen Verständlichkeit nötig sind. In seiner Malerei, besser: in seiner Zeichnung ist ein freier Zug, es ist die Luft der großen Welt darin, trotz seiner Sonderlingsgebärde. Seine künstlerische Mentalität wird verstanden, besser wenigstens wie die deutsche — und vor allem von den Deutschen. Die Skandinavier, im besonderen die Norweger, sind ja der Stammesart nach sehr absonderliche Leute, mit einem gewissen provinziell schrulligen Habitus. Aber sie tragen ihre Sonderlingsgelüste doch in die Welt hinaus. Ibsen lebte in München, Munch weilte in seinen wichtigsten Jahren in Paris und Berlin, wenn Georg Brandes sprach, horchte man in Paris und London auf, sogar Strindbergs Querulantentalent hat in allen germanischen Ländern Widerhall gefunden. Das Geheimnis ist, daß bei aller Sonderlichkeit in der Produktion der skandinavischen Künstler und Dichter eine Leichtigkeit steckt, die den deutschen abgeht. Auch Munch ist durchaus nicht so herb und abseitig, wie er uns zuerst erschien; in seiner Kunst ist im Gegenteil viel Gefälliges und Einschmeichelndes. Munch ist mehr Charmeur als „Mystiker".

EDVARD MUNCH, BILDNISLITHOGRAPHIE

EDVARD MUNCH, BEWACHSENES HAUS

Als ich die Ausstellung besuchte, fand ich Männer und Frauen andächtig im Anschauen der Bilder versunken. Eine feierliche Stimmung herrschte im Saal, kein Wort wurde geflüstert. Als meine Stiefel knarrten, wandte man sich unwillig nach mir um. Sieh da, sagte ich mir, hier liebt man die Kunst. Aber, dachte ich weiter, liebt man sie auch richtig, wenn man so empfindlich ist, wenn man sich so gewaltsam in feierliche Stimmung zwingt? Wenn man dasitzt mit einem vergrübelten Gesicht, in dem deutlich die qualvolle Frage geschrieben steht: was denk ich nur? was denk ich mir nur bei diesen Bildern Bedeutendes? In Wahrheit führt es den Betrachter weiter, wenn er mit einer gewissen Trockenheit vor Kunstwerke tritt, mit einer gesammelten Neutralität. Vor allem vor Arbeiten Munchs ist eine empfindungsbereite Nüchternheit am Platz. Weil diese Kunst nämlich in ihrem Ursprung literarisch ist und darum leicht zu Mißverständnissen Anlaß gibt. Zwar ist das Literarische ganz verarbeitet, es ist Malerei und Zeichnung geworden, und es ist in den Werken infolgedessen nichts Zwitterhaftes. Aber es verführt diese Kunst den allzu stimmungshaft sich einstellenden Betrachter doch leicht dazu „Mystik“ zu suchen und zu finden, und das Wichtigere darüber zu verfehlen. Das Literarische in der Kunst Munchs ist eigentlich das Unmoderne darin. Er erinnert uns Älteren anheimelnd an die Romantik jener Zeiten, als Ibsen und Strindberg aufkamen, es ist wie eine Erinnerung an die neunziger Jahre und eigentlich ein wenig anachronistisch. Modern, das heißt lebendig und unmittelbar geblieben ist da-

EDVARD MUNCH, SCHÄRENLANDSCHAFT

gegen das rein anschaulich Gewonnene. Vor allem in der Graphik. Munch hat neue Lithographien, hauptsächlich Bildnislithographien von starker Schlagkraft und nachhaltiger Wirkung geschickt. (Wobei es scheint, als ob der Druck noch nicht einmal alles herausgeholt hätte, was darin steckt, obwohl Munch sie unter seinen Augen abziehen läßt. Christiania ist dafür vielleicht nicht der rechte Ort.) Es sind eine Anzahl schöner Meisterwerke darunter. Die Lithographien sind sehr unbefangen, sehr frisch, sehr markig gezeichnet, und zeigen dabei eine ungewöhnliche Delikatesse in der Materialbehandlung; sie haben viel Reiz und sind doch nicht manieristisch. Blätter wie die beiden hier abgebildeten Frauenköpfe sind wie Dokumente des Jahrhunderts. Auch in der Radierung kommt das hinreißend Liebenswürdige, das spielend Überlegene im Talent Munchs zum Vorschein. Wobei es dann offenbar wird, daß Munch mehr Zeichner als Maler ist. In dem großen Saal, der die neuen und alten Bilder enthielt, konnte man es gut nachprüfen. Das schönste aller ausgestellten Bilder war das frühe, oft gezeigte Doppelporträt eines blonden und eines schwarzhaarigen Mannes. Ein immer wieder frappierendes Meisterwerk von höchster Kultur, aber ganz auf Hell-dunkel gestellt, altmeisterlich in der Größe der Auffassung und in der künstlerischen Einheitlichkeit der Durchführung! Wo Munch mit der Farbe wirken will, überzeugt er weniger, auch nicht in den neueren Bildern, in denen die mehr düstere Stimmung früherer Tage einer impressionistisch, einer französisch anmutenden Helle und Sonnigkeit gewichen ist. Munchs Farbe will Stimmung schaffen; eben dadurch gerät sie aber leicht zu sehr ins Dekorative. Die neuen Landschaften sind bewunderungswürdig gezeichnet, die Farbe aber ist nicht eben modulationsfähig, sie gleitet hier und da sogar ins Süßliche. Was es mit der Güte der Zeichnung auf sich hat, erkennt man,

wenn man die schöne, fast großartige Landschaft betrachtet, die „der Mord" betitelt ist. Den Körper des Erschlagenen und den Kopf des fliehenden Mörders würde man gern missen, wenn dafür andere dunkle Flecken, die durchaus an den Stellen nötig sind, geschaffen würden; die Landschaft aber ist sehr schön. Die Bäume stehen prachtvoll da, der Raum ist zwingend gegeben. Ähnlich steht es mit den Uferlandschaften der Schäreninseln. Es ist ein Zwiespalt zwischen Zeichnung und Farbe. Fast immer ist ein großer Wurf in den Bildern; doch empfindet man nicht selten das Material oder das Format unbehaglich. Das Bild des entfernt an Matisse erinnernden „Negers" überzeugt nicht mit seiner systematischen Farbenaufteilung, die Akte haben viel Akademisches, das große Bild mit dem Pferd hat leere Stellen, und die im Motiv ungemein reizvollen „Schneeschaufler" wünscht man sich um das fünffache verkleinert. Und dann wäre es mehr ein Holzschnitt als ein Ölbild.

Solche Einschränkungen hindern nicht, daß man überall Größe und Meisterlichkeit spürt. Starke Persönlichkeit steht hinter ungewöhnlichem Talent. Das wird auch allgemein gefühlt; sonst hätte Munch nicht so einmütig und warm begrüßt werden können. Sein Erfolg ist echter als es die meisten Ausstellungserfolge es sonst sind. Er nimmt nun einen festen Platz ein in der Schätzung der deutschen Kunstfreunde. Schon hat er Hodler überlebt. In Zukunft mag er bei uns erscheinen wann und wo er will, er wird stets mit der Liebe begrüßt werden, die sein stolzes und charaktervolles Lebenswerk verdient.

EDVARD MUNCH, BETRUNKENES MÄDCHEN. RADIERUNG

VON EINER SCHWARZFIGURIGEN BUNTEN JONISCHEN AMPHORA, HERMES STIEHLT DEM RIESEN ARGOS DIE KUH JO. MÜNCHEN

GRIECHISCHE ZEICHNER

VON

EMIL WALDMANN

Während uns von der griechischen Malerei der großen Zeit so gut wie nichts erhalten ist, während wir uns bemühen müssen, nach zufälligen und kümmerlichen Resten (nach dekorativem Metopenschmuck in Thermos, nach etruskischen Grabfresken, nach meist handwerklich bemalten Grabstellen in Pagasae und endlich nach dem späten Abglanz der Wandbilder in römischen Häusern zu Pompei und Herkulanum), uns eine irgendwie brauchbare Vorstellung von griechischer Originalmalerei zu machen, über deren Ruhm und Schönheit wir aus antiken Schriftquellen soviel, manchmal zu viel wissen; während uns also die klassische Malerei keinen lebendigen Anschauungswert bedeutet, kennen wir wenigstens ein Gebiet malerischer Kunstübung der alten Griechen genau: die Handzeichnung. Zu tausenden in Originalen liegen uns in den Vasenbildern Handzeichnungen der größten und berühmtesten Vasenmaler vor, und wenn moderne Gewöhnung auch leicht geneigt sein mag, diese Dinge, als Erzeugnisse des Kunstgewerbes, als Werke der Dekoration auf Gebrauchsgegenständen aus billigem Material, ein wenig geringschätzig anzusehen — wer die Griechen kennt, weiß, daß diese Trennung zwischen hoher Kunst und niederer Kunst bei ihnen nicht existierte. Nicht nur durch ihre allerdings ungeheure technische und handwerkliche Verfeinerung standen die bemalten Ton-

TIERFRIES EINER KORINTHISCHEN KANNE. MÜNCHEN

Anmerkung der Redaktion: Die diesem Aufsatz beigegebenen Abbildungen sind zum größten Teil dem Mappenwerk: Furtwängler-Reicholdt, Griechische Vasenmalerei, Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München, entnommen.

VON EINER AMPHORA IM STIL DES AUDOKIDES. HERAKLES SCHMAUSEND UND ATHENA. MÜNCHEN

gefäße im Ansehen großer Kunstwerke; sie besitzen hohen künstlerischen Wert auch und gerade vom Standpunkt des geistig und anschaulich Schöpferischen. Wenigstens in ihrer Blütezeit, die ungefähr in die Zeit der Perserkriege fällt.

Immer, wenn man sich mit griechischer Kunstgeschichte beschäftigt, wundert man sich von neuem darüber, was für ein Glück diesen Leuten, diesen Griechen, beschieden war. Es ist ein unerhörter Glücksfall, daß die Ausbildung der Statue, des Hauptthemas griechischer Plastik, erst in die Hand genommen wurde, als die praktische Ästhetik der Architektur, dorischer sowohl wie jonischer, im wesentlichen feststand; und daß in der Darstellung des Menschen Geist und Seele erst eine Rolle zu spielen beginnen, als die rein formalen Probleme der Plastik in den Werken Polyklets und Phidias nach so gut wie allen Richtungen hin erschöpfend gelöst sind. Und ebenso bedeutet es für die Geschichte der griechischen Zeichnung ein unvergleichliches Glück, daß das Illustrative, das Erzählende, Darstellende und Schildernde in der Vasenmalerei erst in dem Augenblick eindringt, wo die Bedingungen des dekorativen Flächenstils durch eine mehrhundertjährige Übung durchprobiert und gleichsam gesetzmäßig derart festgelegt waren, daß diese Stilprinzipien den Malern in Fleisch und Blut, im Handgelenk und im Instinkt saßen. Infolge dieser Glücksfälle konnten die Griechen in ihrer großen Zeit, im sechsten und fünften vorchristlichen Jahrhundert dieses stürmische Tempo ihrer Kunstentwicklung einschlagen und — was noch mehr bedeutet — innehalten, das die Betrachtung griechischer Kunst ganz allgemein zu einem so erregenden und beglückenden Schauspiel macht. Griechische Kunstwerke aus der Zeit zwischen 550 und 450 kann man, nur nach ihren Formen, aufs Jahrzehnt genau datieren oder sollte man doch können. Die Vorbereitungen des großen Stiles, die Mischung der Elemente, gehen langsam vor sich. Das dauert Jahrhunderte. Als aber dieser Prozeß vollzogen ist, als die Kräfte plötzlich frei werden: da strömen sie mit vielseitigstem Reichtum und von Schöpferlust erregtem Pulsschlag dahin.

Nach der dorischen Wanderung hatte sich Hellas konsolidiert. Die neuen Griechen waren ein Volk mit einer armen, einfachen Kultur und wenn Homer in vager Erinnerung an mykenische Pracht von deren Heldenepoche singt, spürt man die Sehnsucht nach dem versunkenen goldenen Zeitalter, und noch die vergleichsweise etwas fragwürdigen Werke phönikischer Kultur erscheinen

VON EINER AMPHORA DES ATTISCHEN MALERS EUTHYMIDES. BACCHANTEN

ihm und seinen Griechen als Wunderwerke der Kunst. Was diese Zeit, etwa das neunte und achte Jahrhundert, selbst an Kunst besaß, sah daneben höchst primitiv aus, und der geometrische Stil der Vasenmalerei ist ein primitiver Stil. An den Glanz und die Buntheit, an den verklärten Naturalismus, an den darstellerischen Illusionismus von Mykenae und Kreta darf man nicht denken. Indessen, es ist ein Stil, der aus der angeborenen Primitivität eine Tugend macht, und es ist der erste echt griechische Stil überhaupt. Ein Grundelement aller griechischen Kunst: der Wille zur Abstraktion, das Verlangen nach Ordnung, Regel und Gesetz, das Streben nach Maß, lebt schon in ihm. Die Geometrie erscheint vielleicht etwas weit getrieben. Diese Menschen, die aus Dreiecken und Schlangenlinien bestehen, die nackt in einer Welt herumlaufen, in der sonst kein Mensch nackt ging, unmögliche Gestalten mit eingeschnürten Taillen, sie sind in ihrer undurchdringlichen Silhouettenhaftigkeit und in ihrem stereotypen Mangel an Geste eher ein Ornament, ein Webemuster als etwas frei Dargestelltes. Aber ihre Geometrie, ihre Typik, ihre Silhouettenhaftigkeit ist ihr Vorzug. Hier äußert sich der bewußte Stilwille dieser Kunst, die ihre Formensprache keineswegs aus irgendwelcher fremden Technik ableitet. Diese Gestalten sollen wirklich zunächst nichts weiter sein als abstraktes Muster, als Dekoration der gekrümmten Gefäßwand, ohne körperliche Tiefe und ohne Zusammenhang mit irgendeinem vorgestellten Raum. Die Perspektive ist die einfache Hochklapp-Perspektive, das räumliche Hinten wird nach oben geklappt oder auf die Seiten verschoben, alles wird aus dem Gelenk gedreht und in die Fläche gezerrt und gewalzt, zu rein formaler, rein vorstellungsmäßiger Abstraktion. Die Konsequenz in der Durchbildung des Flächenstils, vielleicht etwas schematisch, etwas steril in ihren Resultaten, erwies sich als das fruchtbarste Erbe für alle griechische, besonders für alle attische Zeichenkunst (und der Hauptort des geometrischen Stils scheint doch Athen gewesen zu sein). Dieses Gesetz, dieser Stilwille blieb der griechischen Vasenmalerei bis in ihre Blütezeit, und als dies Gesetz nicht mehr galt, als Linear-Perspektive und alles was damit zusammenhängt in der Kunst der Vasenzeichner Trumpf wurde, war es mit der Schönheit der Vasen auf einmal und für immer aus. Sieht man die Dinge so, dann erscheint auch ihre Primitivität

in anderem Lichte. — Wirklich primitive, etwa vormykenesche Erzeugnisse wirken bäurisch und plump und halb zufällig. Hier aber in den Prachtvasen des geometrischen Stils spürt man gesetzmäßige Schönheit, rhythmisch reiche Gliederung festem Bau und das strenge Gewissen für das, was organische Dekoration heißt. Dies war das eigentlich Griechische. Das andere Element brachte der Orient.

In ihrem künstlerischen Tauschverkehr mit

VON EINER SCHALE DES EUPHRONIOS. MÜNCHEN

und dekorative Noblesse im ganzen. Wo ein in generationenlanger Tätigkeit geübter bewußter Stilwille am Werke ist, der vom Einfachen zum Reichsten aufsteigt und noch das Reichste einfach meistert, ist die Schönheit meistens nicht weit.

Dies ist das eine Element der griechischen Stilbildung: der Wille zur Abstraktion, der Hang nach

dem Orient nahmen die Griechen auf, was ihnen bisher in ihrer etwas schwunglosen Kunst fehlte: den Sinn für Bewegung, für freischwingende Linie und für Farbe. Aber was sie hatten, gaben sie darum doch nicht auf. Wenn die Gefäßformen jetzt auch reicher, voller und eleganter werden, sie behalten immer den knappen geschlossenen Um-

INNENBILD EINER SCHALE DES SOSIAS.
ACHILLES VERBINDET DEN PATROKLUS. BERLIN

riß. Wenn in die Dekoration nun auch eine Fülle neuer Motive, pflanzlicher und zoologischer Art, Fabelwesen und Mischfiguren und dergleichen, eindringen, so bleibt doch das ästhetische Prinzip der klaren rhythmischen Gliederung und der geometrischen Flächenanordnung bestehen, der Sinn für Abstraktion läßt sich auch durch die reichere Naturanschauung und die erwachte Freude an kostbarer Stofflichkeit nicht vernichten, ebensowenig wie das Verständnis für sinngemäße Technik. Die Künstler der geometrischen Epoche malten mit weichem Pinsel auf sandgelben Grund. Brannten sie einmal den Malgrund schwarz und überzogen sie ihn mit metallisch glänzender Firnisfarbe, so ließen sie ihn undekoriert stehen. Jetzt, in der orientalisierenden Epoche, wird auch der schwarze Grund mit Mustern überzogen und die müssen natürlich mit Linien graviert und geritzt werden, die mit weißer Farbe auszufüllen sind, um sichtbar zu bleiben. Und die Dinge, aus denen die Muster bestehen, die Fabeltiere und die einstweilen noch seltenen gestalteten Menschen verlangen Farbe, braun und rot, weiß und violett, weil die Gefäße, die man auf einer Bort stehen hat, sonst nicht wirken würden. Aber die Präzision der Zeichnung, die durch das Gravieren bedingt ist, bedeutete den Griechen nichts Fremdes. Die Schärfe des Umrisses, die Knappheit der Linienführung, die Genauigkeit der Gliederung, alles das kannten sie von Haus aus und brauchten es nur logisch auf ihre neue bewegte Anschauung zu übertragen. Und die Buntheit, den Vierfarbenreiz haben sie bald wieder abgestoßen. Sie blieb eine sehr reizvolle, dekorativ sehr wirksame Episode, ein Element, wichtig für die Begründung eines erzählenden Malstils; solange die Künstler noch nicht gelernt hatten bei vielfigurigen Szenen von vornherein klar zu komponieren, mochte die Farbe als gliederndes und klärendes Mittel, dienstbar sein. Als die Griechen aber, im Verlaufe dieses Auseinandersetzungsprozesses, mit dem Menschlichen soweit waren, daß sie Klarheit nur durch die Form, nur durch die Gestalt selber erreichten, warfen sie die Farbe wieder über Bord und behielten schließlich in archaischer

Zeit nur noch das Deckweiß als klärendes, bisweilen auch pikant schmückendes Element bei. Farbe, auch wenn rein dekorativ und unrealistisch, auch wenn ohne Naturnachahmung verwendet, war der griechischen, auf Abstraktion ausgehenden, Zeichnergesinnung, einer echten Schwarz-Weiß-Gesinnung, auf die Dauer doch unsympatisch. Dekorative Gesamtfarbe erzielten sie in der Zeit des schwarzfigurigen Stils viel einfacher: durch die wirksame Gegeneinanderstellung der schwarzen metallisch glänzenden Figuren und Figurengruppen gegen den Tongrund, dem sie nun ein tiefleuchtendes Orangerot zu geben verstanden.

Es ist, wie gesagt, keiner von den kleinsten Glücksfällen in der griechischen Kunstgeschichte, daß erst, als der Verschmelzungsprozeß griechischer und orientalischer Elemente vollzogen war, daß, erst als die Griechen von jenem Orientalischen, an dem sie sich eine Zeitlang ersättigt hatten, das was ihrer Natur nicht gemäß schien, wieder abgestoßen hatten, daß erst damals ihr eigentliches Hauptthema, der Mensch, nun anfängt eine große und schließlich entscheidende Rolle in ihren Zeichnungen zu spielen. Wo so viel Stilfestigkeit an Anschauung und Gefühl lebte, konnte keine Natur

VON EINER SCHALE DES EUPHRONIOS. HETÄRE, SICH ENTKLEIDEND. LONDON

mehr schaden. Und die Natur, das war griechischem Denken der Mensch, die organische Gestalt. Schnell wird sie von den Vasenmalern im siebenten und sechsten Jahrhundert erobert, noch schneller als von den Bildhauern, nach all ihren Bedingungen hin, Aufbau und Statik, Rhythmus und Bewegung, aber immer zugleich nach dem Gesichtspunkt dekorativer Klarheit. Mag die Bewegung, die Führung des Umrisses und der Gesamtlinie für klassisches Gefühl bisweilen etwas zu drastisch erscheinen, immer ist doch die vollste erschöpfendste Ansicht, die letzte körperliche Charakteristik gegeben. Was auch immer an naturalistischen Beobachtungen sich einstellte, es bekam immer, durch kanonische Wiederholung, typische Geltung. Bewegungsmotive, einmal gefunden, werden festgehalten, jedoch so variiert, daß man das Schematische zunächst nicht merkt. Bei der Fülle von drastisch erzählten Geschichten, bei dem Reichtum des mythologischen und legendären Stoffkreises, den man nun illustriert, gab die Typik den festen, manchmal auch rein äußerlich dekorativen Halt. Um die Mitte des sechsten Jahrhunderts ist die Kunst der Menschendarstellung, der Bewegung, der Komposition so reich und so souverän, so sicher und so elegant, daß es nicht überrascht, hin und wieder Erzeugnissen zu begegnen, deren dekorativer Reiz fast größer scheint, als die schöpferische Anschauung, die dahintersteht. Einige reife Arbeiten des schwarzfigurigen Stils zeigen schon eine gewisse Ermüdung, und man fragt gespannt, wie die Entwicklung, bei solcher Verfeinerung angelangt, nun noch weitergehen kann. Als die künstlerische Befreiung der menschlichen Gestalt in der Plastik noch in den ersten Anfängen steckte — es ist etwa die Zeit des Apolls von Tenea —, schienen die schöpferischen Möglichkeiten der Zeichnung schon erschöpft.

INNENBILD EINER SCHALE DES BRYGOS. WÜRZBURG

Stilreife kann immer nur ein relativer Begriff sein. Sie bleibt bis zum gewissen Grade gebunden an die künstlerischen Ausdrucksmittel, aus denen sie ursprünglich resultiert. Sind sie erschöpft, so fragt sich, ob die Anschauung, die hinter ihnen steht, noch zeugungskräftig genug ist, um auch neue Ausdrucksmittel mit demselben Leben zu füllen. Die Anschauung nun, welche die griechischen Künstler beseelte, war so stark, daß sie damals, bald nach der Mitte des sechsten Jahrhunderts,

AUSSENBILD VON EINER SCHALE DES BRYGOS. PARIS, LOUVRE

nicht nur ein neues Ausdrucksmittel erfand, sondern sich in diesem Ausdrucksmittel erst zu ihrer größten Freiheit und ihrer letzten Stilhöhe entwickelte: Die Griechen erfanden den rotfigurigen Stil der Vasenmalerei.

Der dekorative Reiz der archaischen Vasenzeichnung beruht auf ihrem Silhouettencharakter. Ausdrucksvoll gezeichnete Figurenflächen, tiefschwarz glänzend, mit dem feinsten Gefühl gegen den leeren Tongrund gesetzt, dieses Gleichgewichtsverhältnis macht die Stärke der Wirkung aus. Nun aber wird dieses dekorative Farbenverhältnis umgekehrt: seit dem letzten Viertel des sechsten Jahrhunderts beginnen die Künstler, die Zeichnung auszusparen und den leeren Grund mit ihrer metallischen schwarzen Firnisfarbe zu decken. Nun stehen die Figuren hell (orangerot) von reicherer Binnenzeichnung belebt, gegen den umgebenden dunklen Grund.

Der Wandel, der sich hier vollzog und der künstlerisch sehr weitgehende Folgen hatte, beruht offenbar auf einem Wandel der gesamten künstlerischen Anschauung: er bezeichnet den letzten großen Schritt zur Abstraktion, die endgültige Überwindung naturalistischer Gesinnung. Er muß tief im Stilempfinden des ganzen Volkes begründet gewesen sein. Es kam damals, gegen Ende des sechsten Jahrhunderts, eine Abneigung gegen die Farbe auf. Die Tempelskulpturen in den Giebeln, bisher aus Kalkstein gemacht und mit einer dunkelbunten Farbschicht überzogen, werden jetzt aus Marmor gemacht und für die Gesamtwirkung nur leicht getönt, sodaß die Skulpturen jetzt hell vor dunklem Grund stehen, und in der Vasenmalerei des schwarzfigurigen Stils selber kann man ja verfolgen, wie mit fortschreitender Zeit die schmuckfreudige orientalische Buntheit mit ihren vier, manchmal fünf Farben, immer mehr und mehr abgestoßen wird, bis schließlich fast wieder der reine, abstrakte „Schwarz-Weiß-Stil" erreicht ist. Ein Körper, dunkel gegen hell gesehen, entspricht, bei der strahlenden Helligkeit des Südens, als Gesamteffekteindruck dem Natureindruck mehr, ist der Naturwirkung ähnlicher, als ein heller Körper gegen dunklen Grund. Man wollte aber das vom Natureindruck, wenigstens für die Gesamtwirkung, man wollte als Basis für die ästhetische Betrachtung die abstrakte Vorstellung. Dieses Streben geht durch die gesamte griechische Kunst damals, auch durch die Plastik. Statuen aus der Zeit um 500 sind viel realistischer als solche um 460. Aegina ist, verglichen mit Olympia, quattrozentistisch.

Aus diesem Wandel der Gesamtanschauung ergaben sich für die Vasenmalerei ungeheure Folge-

rungen. Indem sie das bisherige Farbenverhältnis umkehrten, gewannen sie die vollkommene Freiheit der Handzeichnung. Innerhalb dieses abstrakten Gesamtschemas konnten sie mit der menschlichen Gestalt nun ungehindert schalten, konnten zeichnen wie sie wollten, konnten die Figur ungezwungen bewegen und alles niederschreiben, was sie von ihr wußten. Denn das Arbeiten mit gravierten Linien, mit denen sie bisher ihre Körper und die Massen der Gewänder gliederten, war doch eine künstlerische Hemmung für das Zeichnen gewesen, an Bewegung ließ sich, besonders bei der Binnenzeichnung, mit der gravierten Linie doch nicht alles machen. Eine Überschärfung des Umrisses bei bewegten Figuren war nicht immer zu vermeiden und die Beweglichkeit der Linie in sich blieb beschränkt. Jetzt, wo die Zeichnung mit leichterem Instrument aus der freien Hand auf den Grund aufgetragen wird, fielen alle Fesseln. Es ist so, als finge ein Mensch, der sein Leben lang nur mit dem Grabstichel auf der Kupferplatte gearbeitet hätte, plötzlich an, die Lithographenfeder zu benutzen. — Diese unmittelbare Freiheit der Zeichnung brauchten die Griechen. In der Plastik wie in der Großmalerei (von der wir nichts haben, von der uns aber über den Maler Kimon Aufschlußreiches berichtet wird) ging damals die Befreiung der menschlichen Gestalt aus der archaischen Gebundenheit vor sich. Die Gelenke werden gelöst, die Tiefenbewegung beginnt, das anatomische Verständnis erwacht, die Muskeln werden studiert, die Gesetze der Ponderation werden untersucht und der Rhythmus der Bewegung wird erobert. Dieser ganze Prozeß spiegelt sich in der Kunst der Vasenmaler wider und es ist nun eine der reizvollsten kunsthistorischen Schauspiele, zu sehen, wie in diesem halben Jahrhundert, bis zum Ende der Perserkriege die Darstellung der menschlichen Gestalt immer freier wird, immer natürlicher. Natürlicher, nicht naturalistischer. Denn soviel Einzelbeobachtung, soviel persönliche Auffassung auch dem Gesamtschatz an künstlerischem Wissen hinzugefügt werden, das Streben nach allgemeingültiger Typik bleibt und der architektonisch feste Charakter der Malerei herrscht immer. Man hätte ja denken können, nun wo die freie Federzeichnung einmal erfunden war, wäre die Federzeichnung, die nur mit der reinen Linie arbeitet, alleinherrschend geworden. Das kam auch später, gelegentlich, in der Dekoration der weißgrundigen Lekythen und Schalen, und hier tritt manchmal sogar die fast japanisch anmutende Skizze in ihr Recht. Aber in der ganz großen Zeit bleibt die Zeichnung bei aller Unbefangenheit im Einzelnen doch dekorativ gebunden. Die für dekorative Wirkung erprobte Silhouette behielt die Herrschaft, das so reizvolle und so feste Zusammenspiel der Flächen, helle Silhouette neben dunkler Silhouette, wurde gewahrt und noch vertieft, noch verfeinert, auch die größten Künstler haben es immer respektiert, die Trinkschalen und die Amphoren, Gebrauchsgegenstände, zugleich aber auch Schmuckgegenstände für das Wandbrett, sind und bleiben Rot-Schwarz, einmal wegen der dekorativen Fernwirkung, dann auch wegen des abstrakten Flächencharakters.

Daß die Vasenmaler sich jetzt durchaus als selbständige Künstler empfinden, nicht etwa als beliebige Dekorateure, geht schon aus der rein äußerlichen Tatsache hervor, daß die Vasen jetzt in viel weiterem Umfange als bisher signiert werden. Und zwar oft doppelt: der Kunsthandwerker, der das Stück macht, setzt seinen Namen darauf, und der Maler, der es mit seiner Zeichnung schmückt, auch; und nur in den seltensten Fällen, wie etwa bei Euphronios, ist es ein und dieselbe Person. Die Zeichnung ist eine freie Kunst geworden, und mancher berühmte Maler, wie Brygos, arbeitet bald für diese bald für jene renommierte Töpferwerkstatt, so wie heute unsere besten Illustratoren bald für diesen bald für jenen Verlag tätig sind. Mit Hilfe dieser Signaturen haben wir gelernt, die einzelnen Künstlerpersönlichkeiten voneinander zu scheiden und in die Eigenart ihres Stils einzudringen, die Entwicklung von archaischer Strenge zu immer größerer Freiheit zu verfolgen. Andokides, der auf ein und demselben Gefäß dieselbe Szene einmal schwarz, das andere Mal rot malt, findet sich mit der neuen Weise noch nicht ganz ab. Phintias tut einen großen Schritt, Euthymides, der Mann der Dreifiguren-Komposition drängt nach größerer Beweglichkeit, und Euphronios, mit Sosias und Peithinos, wird zum unvergleichlichen Meister der Zeichnung, wenn er auch mit der Komposition oft Schwierigkeiten hat. Die jüngere Generation, mit Brygos, einem genialen aber launenhaften Ausländer, mit Hieron und mit Duris, einem unglaublich geschickten Könner, hat die letzte Freiheit in

VON EINER SCHALE DES DURIS. KRIEGER, SICH WAFFNEND. WIEN

der Darstellung des Menschlichen erobert. Aber man darf in einer Zeit, in der die Kunst eben noch anonym gewesen war, das Suchen nach Individualität nicht zu weit treiben. So groß die Leute sind, größer als die Individualität ist das Allgemeine, das hinter ihnen steht und an dem sie alle mitarbeiten, größer ist der Stil, den sie gemeinsam geschaffen haben. Einen Stil, so voll von Freiheit und Gesetzmäßigkeit, wie nie zuvor. Eine Zeichnung, bis zum Zerspringen gefüllt von Ausdruck und Leben, dabei von vollendetster sinnlicher Schönheit und wohltuendster Harmonie. Der Adel der reinen Linie ist entwickelt bis fast zu musikalischem Klingen. Knapp und klar ist diese Linie, sie gibt uns das Nötigste von Bezeichnung; karg und sparsam ist der Strich, aber er drückt an jedem Punkte eine Funktion aus. Das ganze System lebt von beruhigtem Gleichgewicht, von hart angesetzter Energie und groß empfundenem Ausschwingen. Dieses Wohlverhalten der Affekte, auch bei erregtester Szene und gewagtestem Gegenstand, dieses Gleichgewicht von Stil, als unpersönlichem Element, und von Ausdruck, als persönlichem Erlebnis, ist das, was man klassisch nennt.

Es ist Cliché geworden. Diese Art zu zeichnen,

den Umriß rund zu machen und das innere Detail dieser Rundheit unterzuordnen, ist Akademie geworden, lernbar, lehrbar und unausstehlich. Aber damals, als die Griechen gegen die Perser kämpften, war es Ausdruck, Ausdruck inneren Anschauungserlebnisses, beglückende Formel einer schöpferischen Abstraktion. Man fühlt das, weil der Strich, mit dem Euthymides den Raub der Korone durch Theseus fesselte, in sich, aus innerem Zwang der anschauenden Vorstellung, auf und abschwillt, weil er sich spannt und nachläßt, weil dieses große Auge blickt, weil diese Hände zugreifen und weil diese Finger erregt sind. In den Kentaurenkämpfen von Aristophanes Erginos, so edel komponiert, so prachtvoll erschöpft, spricht der fruchtbarste Augenblick, so schön wie in den Gruppen von Olympia, so vorübergehend, so transitorisch wie nur je Momentanstes, und so maßvoll für das Auge beruhigt. Patroklus, von Achilles verbunden, äußert Schmerz in seiner Haltung und Gebärde, das Zickzack der Linien mit den zu langen Beinen drückt es aus, und in den Füßen des Achilles wühlt es von gespanntester Energie. Das Ganze aber ist kostbar durch das Gleichgewicht der Flächen und Linien im Rund, durch das Verhältnis zwischen leerer Fläche und juwelierhaft gehäufter Linie. Es steckt unendlich viel von lebendig beobachteter Wirklichkeit in diesen Szenen, die oft, der Bestimmung der Gefäße entsprechend, aus dem Kreise des weinfrohen Dionysos und der liebesfrohen Aphrodite genommen sind. Aber noch bei obszönsten Gegenständen waltet neben der Freude am charakteristischen Ausdruck der Sinn für Maß und Rhythmus, für Symmetrie und Gleichgewicht, für Schönheit der Geste und für klingende Noblesse der Linie. Ausdruck, oft erregendster Art, im Einzelnen und Irdischsten — Ruhe und Unerschütterlichkeit der Seele in der Gesamtkonzeption. Das hat in diesem Maße keine andre Zeit wieder vereint. Der Ursprung attischer Zeichenkunst, aus der Primitivität des abstrakt geometrischen Stiles stammend, verleugnet sich nicht. Von der Abstraktion und der Architektonik her hat sie sich langsam aber unersättlich mit Leben gefüllt. Das Letzte aber, das Eigentliche, dieses Maß von Spannung und Entspannung der Linie, kann keine Abbildung vermitteln. Wenn auch in dem großen Abbildungswerk „Griechische Vasen" von Furtwaengler und Reichhold die Wiedergaben so getreu sind, daß man beispielsweise die schwache Vorzeichnung mit der die Künstler ihr Bild anlegten, auch in der Reproduktion noch unter der endgültigen Fassung durchschimmern sieht, — allein schon die Krümmung der Gefäßflächen, zart bei den Trinkschalen, energisch bei den Gefäßen, verbietet es. Dieses Letzte kann man nur an den Originalen genießen, die auch in deutschen Museen ja nicht selten sind. — Um die Blütezeit der griechischen Malerei die in Polygnot, dem Zeitgenossen des Phidias, ihren größten Meister verehrt, hatte die Vasenmalerei keine schöpferischen Gedanken mehr. Wohl wird noch manches sehr Schöne geleistet und besonders die Malerei auf weißem Grund, meistens ohne flächenhaften Silhouettencharakter, treibt bezaubernde Blüten. Aber im ganzen hatte die Kunst der griechischen Zeichnung schon ästhetischen Schaden gelitten an ihrer Seele, die Strenge und Sicherheit des Stils löste sich langsam auf. Und als dann die Errungenschaften der freien Wandmalerei in die Vasenzeichnung einzuziehen beginnen, als Raumillusion, Tiefenperspektive, Licht und Schattenwirkung versucht werden, als die Zeichner beginnen, die Gesamtheit der abstrakten Bildfläche aufzulösen, den Raum durch Angabe des Terrains mit Hügeln und dergleichen Versatzstücken zu gliedern und die einzelnen Gestalten hinter solchen Kulissen halb zu verstecken, kurz, als der Mensch anfängt, nicht mehr die Hauptsache zu sein, ist es trotz alles routinierten Könnens, trotz aller Eleganz der Linie, trotz alles Strebens nach psychologischem Ausdruck vorbei mit der Schöpferkraft des Stils. Weil man damit gegen das wahre Prinzip und gegen den guten Geist dieses Stils, gegen das Abstrakte und gegen die geometrische Gesetzmäßigkeit zu sündigen begann, verlor die reine Linie ihre Ausdruckskraft und ihre gestaltende Energie. Und sie war nun einmal der hauptsächlichste Träger dieser Schönheit.

VON EINER SCHALE DES EUPHRONIOS. THESEUS UND AMPHITRITE. PARIS

M. VON SCHWIND, STUDIENBLATT ZU DEN „SPANISCHEN LIEBESLIEDERN“
(1848 FÜR DIE „FLIEGENDEN BLÄTTER“ GEZEICHNET)

KUNSTAUSSTELLUNGEN

MÜNCHEN

Der Münchener Ausstellungswinter war wohl der dürftigste der letzten Jahrzehnte. Eine Belebung war erst im Februar zu spüren. Am anregendsten waren in letzter Zeit die Ausstellungen der Graphischen Sammlung und die schönste in dieser Reihe die Ausstellung von Zeichnungen Schwinds aus dem Besitz der Graphischen Sammlung und Münchner Liebhaber. Man hat damit die fünfzigste Wiederkehr des Todestages Schwinds würdig begangen. Neben Bekanntem sah man eine große Reihe unbekannter Blätter. Allen gemeinsam ist die große Stilreinheit Schwinds, die Echtheit und der Adel seiner Empfindung, das deutsche Wesen seiner Kunst, das in diesen Studienblättern uns womöglich noch mehr zum Bewußtsein kommt als in seinen Bildern. Diese Zeichnungen sind deutsch im besten Sinne des Wortes. Auch wenn man nicht wüßte, von wem sie stammen, so genügt selbst der Ausschnitt eines Studienblattes, um hier einen späten Anverwandten Dürers, einen etwas älteren Genossen Menzels zu erkennen. Die Graphische Sammlung hat nicht versäumt, bei dieser Gelegenheit aus Privatbesitz eine große Anzahl von Blättern zu ihrem bisherigen köstlichen Besitz hinzuzuerwerben, vor allem eine ganze Anzahl von Studien zur „Symphonie“.

Goltz hat sich mit der Veranstaltung einer Gesamtausstellung von Kubins Schaffen (1898—1921) ein großes Verdienst erworben. Die Ausstellung hinterließ einen überaus starken und nachhaltigen Eindruck. Der Künstler, der schon in seinen frühesten Arbeiten eine Persönlichkeit war, hat sich von Jahr zu Jahr, fast möchte man übertreibend sagen von Blatt zu Blatt weiterentwickelt, ist in der Gestaltung seiner eigenartigen Visionen immer monumentaler geworden. Keines der ausgestellten Blätter zeigte im Strich eine Banalität oder eine Verkennung der Aufgabe des Graphikers. Der Inhalt der Blätter hat stets eine kongeniale Form erhalten. Kubins Gestaltungskraft und Temperament hat glücklicherweise mit den Jahren keine Einbuße erlitten. Die Schaffensfreude des Künstlers ist heute größer denn je. Immerhin erweckte die Ausstellung den Eindruck, als ob Kubin mit den in den letzten Jahren vor Kriegsausbruch geschaffenen Blättern einen Höhepunkt erreicht habe.

Sehr nachdenklich und in verschiedener Hinsicht wehmütig stimmte die Ausstellung der Gemälde und Zeichnungen des allzufrüh dahingeschiedenen Pragers Eugen von Kahler (1882—1911). Mit dieser Gedächtnisausstellung stieg die ganze Vorkriegszeit mit der stetigen Entwicklung einer zahlreichen und auch innerlich reichen Künstlerschaft auf, an jene Maler, die sich nicht lernend mit jedem neuen Bilde an die Öffentlichkeit wandten, die als wahre Diener der Kunst nur an ihr Werk dachten, nicht aber an vorzeitige und überschwengliche monographische Lobpreisungen ihrer Taten und ihres Talents. Eugen von Kahler war gewiß kein sehr starkes, kein sehr urwüchsiges Talent. Man erschrickt aber

in dieser Gedächtnisausstellung vor dem großen inneren Reichtum, die alle diese Arbeiten besitzen, im Verhältnis zu dem, was heute neun Zehntel unserer Jüngsten uns bieten können. Kahler hat durch Paris und durch Afrika entscheidende Anregungen gewonnen, diese Anregungen aber nicht überhastet und krampfig ausgewertet. Seine Malerei ist ungemein gepflegt und wird von Jahr zu Jahr durchgeistigter. Seine Stilleben legen ein besonders beredtes Zeugnis davon ab. Hier kann sich der Künstlet nicht nur mit Ensor messen, sondern wird nahezu zum Ahnen jener fast geisterhaften Stillebenmalerei, wie sie heute mehrfach gepflegt wird, aber die Kahlers nicht übertrifft. Der Prager hat mehr als einem deutschen Maler entscheidende Anregungen vermittelt, vor allem Weisgerber. Ich habe in einem früheren Bericht über eine Sommerausstellung der Münchner neuen Sezession schon einmal davon gesprochen. Und wie damals so will ich auch heute zum Schluß von der wahrhaften Verehrung Delacroix' reden, die demütig und schöpferisch zugleich aus so vielen Bildern und Zeichnungen Kahlers uns im Schwung der Bewegung, in der Musik der Linie und in der sanft strahlenden Farbigkeit entgegenklingt.

August L. Mayer.

STETTIN

Am 10. April wurde in Stettin die Ausstellung einer Gruppe von Künstlern eröffnet, die sich Norddeutsche Sezession nennt. Sie besteht aus einigen talentvollen Stettiner Malern, denen es im Pommerschen Künstlerbund zu eng wurde, und einigen Auswärtigen, die norddeutscher Herkunft sind. Die Idee ist gesund; man will die Ausstellungen in Norddeutschland wandern lassen. Es ist erstaunlich genug, wie wenig sich der Norden — mit Ausnahme von Bremen und Hamburg — bisher um die neuere Kunst gekümmert hat, während im Westen schon fast zuviel des Guten getan wird.

Die Veranstaltung kann als erster Versuch für recht gelungen gelten. Man hätte sich außer den schönen Zeichnungen Barlachs auch noch einige seiner Holzskulpturen gewünscht; und auch Seewald müßte mit einem repräsentableren Bilde vertreten sein. Aber auch das, was da ist, gibt schon ein gutes Bild norddeutschen Kunstschaffens.

Von den Stettinern fallen einige sehr gute Zeichnungen von Paul Holz auf. Den andern Stettiner Künstlern fehlt es bei guten Anlagen an einer gewissen künstlerischen Erfahrung. Man sieht jetzt häufig Bilder von ganz jungen Leuten, die die erstaunliche Fähigkeit haben, ein Bild zu „machen"; vielleicht ist es für den Maler ein Glück, nicht zu wissen, wie es gemacht wird; aber in diesem Falle muß eine starke Einfalt das Wissen ersetzen. Peltes Bauernkinder haben eine an die Modersohn erinnernde Einfachheit, Millings Arbeiten zeichnen sich durch eine schöne Farbigkeit aus, während von Bermes die Katalogzeichnungen das beste sind.

Die Bilder der Auswärtigen, Degner, Domscheit, Blumberg, Heuser, Partikel, Röhricht sind zum Teil aus Berlin schon bekannt. Von Degner sind die Bildnisse am eindrucksvollsten, Heusers neue Arbeiten haben eine kultivierte Tonigkeit. Der Ostpreuße Domscheit gelangt immer mehr zur Gestaltung starken Erlebens; seine Bauern gehen in einer düstern Landschaft einem dunkeln Geschicke entgegen. Partikel bildet zu Domscheit im Temperament einen gewissen Gegensatz; seine Bilder leuchten in fröhlichen Farben; unter blühenden Bäumen scheinen die Mädchen allein durch ihr Dasein das Leben zu bejahen. W. R.

M. VON SCHWIND, RÜCKENSTUDIE EINER DAME ZUR „SYMPHONIE"

BERLIN

Die Freie Sezession schreibt uns: Die folgenden Ausführungen waren als Vorwort zur Abteilung der Freien Sezession im Gesamtkatalog der Großen Berliner Kunstausstellung bestimmt. Da einer Veröffentlichung in dem beabsichtigten Rahmen sich Schwierigkeiten entgegenstellten, seien sie auf diesem Wege zur Kenntnis gebracht:

„Als die Sezession gegründet wurde, war sie eine Kampforganisation der jungen Impressionisten gegen eine hemmende, akademische Kunstübung. So ist es manches Jahr geblieben. Heute hat nicht nur der Impressionismus breite Flächen erobert, auch die auf ihn folgende neue Kunstanschauung hat sich schnell und fast kampflos durchgesetzt. Populär geworden im übelsten Sinn, sind beide in Gefahr, durch Routiniers und konjunkturbeflissene Mitläufer gänzlich verwässert zu werden.

Hier sieht die Sezession eine neue Aufgabe. Die wertvollen Kräfte aus allen Lagern wünscht sie bei sich zu versammeln. Durchdrungen von der Erkenntnis, daß die Entwicklung der Zeit auf Qualitätsleistung hindrängt, wünscht sie, die Qualität der Produktion zum alleinigen Maßstab zu machen, nicht die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Richtung.

In dieser Ausstellung ist der Anfang dieses Wollens zu spüren. Noch nicht die fertige Tat. Werke der verschiedensten Richtungen, über die Grenzen des Landes hinaus, sind hier zur Diskusion gestellt, Werke von Künstlern, die entscheidend eingegriffen haben in die Entwicklung, solche, in denen Möglichkeiten liegen, die nicht übersehen werden dürfen, solche, in denen ehrlicher Wille zu finden war, sei es auch in technisch unbeholfener Form. Nur das schnellfertige Mitläufertum wurde versucht auszuschalten.

Wenn vereinzelte junge Kräfte sich der Ausstellung ferngehalten haben, so kann dies weder der Leitung der Ausstellung, noch den Grundsätzen der Sezession zur Last gelegt werden."

NOTIZ

Es ist im Maiheft vergessen worden, mitzuteilen, daß der Aufsatz Wilhelm von Bodes über Botticellis Danteillustrationen einem Buch entnommen ist, das nächstens im Propyläen-Verlag, Berlin, erscheinen soll.

AUKTIONSBERICHTE

Rembrandt-Preise von der Auktion Davidsohn (25. April. Boerner, Leipzig.)

Im Mittelpunkte der dritten Auktion Davidsohn (R—Z) stand das ausgesucht schöne Rembrandtwerk. Vieles blieb in Deutschland. — Selbstbild mit Säbel: 6900 Mark. Selbstbild mit Federbarett: 8400 Mark. Selbstbild mit Federbusch: 9500 Mark. Selbstbild mit Saskia: 13400 Mark. Abraham und die drei Engel: 1500 Mark. Hagars Verstoßung: 15000 Mark. Adam und Eva: 27000 Mark. Abrahams Opfer: 31000 Mark. Triumph des Mardochai: 45000 Mark. Anbetung der Hirten bei der Lampe: 15500 Mark. Anbetung der Hirten bei Laternenschein: 32000 Mark. Flucht nach Ägypten, erster Etat: 62000 Mark. Darstellung im Tempel: 120000 Mark. Jesus mit seinen Eltern: 53000 Mark. Jesus unter den Schriftgelehrten, erster Zustand: 19000 Mark. Christus lehrend: 22000 Mark. Christus und die Samariterin: 14000 Mark. Ecce homo: 31000 Mark. Die drei Kreuze: 37000 Mark. Kreuzabnahme bei Fackelschein: 48000 Mark. Grablegung, erster Zustand: 49000 Mark. Dasselbe, Zweiter Zustand: 38000 Mark. Christus in Emmaus, erster Zustand: 51000 Mark. Hieronymus in bergiger Landschaft: 61000 Mark. Hieronymus am Weidenstumpf: 41000 Mark. Heuschober mit Schafherde: 39000 Mark. Hütte beim großen Baum: 31000 Mark. Landschaft mit Obelisk: 26000 Mark. Landschaft mit Windmühle: 48000 Mark. Hütte und Heuschober: 100000 Mark. Landgut des Goldwägers: 120000 Mark. Brücke des Six: 62000 Mark. Omval: 28000 Mark. Amsterdam: 41000 Mark. Viereckiger Turm: 20000 Mark. Landschaft mit Zeichner: 12000 Mark. Kanal mit Schwänen: 17500 Mark. Landschaft mit Kahn: 25000 Mark. Landschaft mit saufender Kuh: 18500 Mark. Die Landschaft mit den drei Hütten: 130000 Mark. Medea: 11500 Mark. Rattengiftverkäufer: 18500 Mark. Die Muschel: 17500 Mark. Bettler am Haustor: 18500 Mark. Männlicher Akt, sitzend: 10500 Mark. Zwei männliche Akte: 11500 Mark. Frau am Ofen: 27000 Mark. Frau im Bade: 26000 Mark. Nackte Frau: 18000 Mark. Antiope und Jupiter: 53000 Mark. Liegende Negerin: 12500 Mark. Junger Mann mit Halskette und Kreuz: 19000 Mark. Greis mit Sammetmantel: 14500 Mark. Greis mit Pelzmütze: 16500 Mark. Faust: 25000 Mark. Cornelius Anslo: 20000 Mark. Clement de Jonghe: 94000 Mark. Lutma d. Ä.: 70000 Mark. Jan Asselijn: 43000 Mark. Sylvius: 30000 Mark. Uytenbogaert: 19000 Mark. Der kleine Coppenol: 20000 Mark. Der große Coppenol: 21000 Mark. Die große Judenbraut: 17500 Mark. Rembrandts Mutter: 50000 Mark. Ephraim Bonus: 90000 Mark. — Reynolds (nach Reynolds, englische Schabkunstblätter): Mac Ardell, Miß Day: 3400 Mark. — Dickson, Sisters Crewe: 5200 Mark. — Robetta, Adam und Eva: 13000 Mark. Madonna mit drei Engeln: 4500 Mark. — Ruisdael: Zwei Bauern und ihr Hund: 9500 Mark. Die Reisenden: 14500 Mark. Das Getreidefeld: 6200 Mark. Dasselbe: 5200 Mark. Die drei Eichen: 5000 Mark. — Ruprecht von der Pfalz: Der Krieger (Inkunabel der Schabkunst): 6500 Mark. — Schäufelein: Handwaschung Pilati: 4500 Mark.

Für die Schätzung Rembrandts ist die Preisspannung zwischen Uytenbogaert und Clement de Jonghe bezeichnend. Das Erstaunliche ist heute viel billiger als das künstlerisch Einfache. Auch bei den Landschaften gilt das Gleiche. Zwar hielt sich das berühmte Landgut des Goldwägers, eine etwas kalte, unter Seghers Einfluß stehende Arbeit mit 120000 Mark. Aber die drei Hütten waren doch noch teurer. Bei den Frauenakten ist die Differenz zwischen der Frau am Ofen und der Antiope nicht minder aufschlußreich für das, was heute als höchste Qualität gilt.

In der am 25. April bei Boerner in Leipzig beginnenden Auktionswoche kamen Handzeichnungen aus dem Besitze des im Jahre 1862 verstorbenen Leipziger Sammlers H. W. Campe zum Verkauf. Das Hauptstück der Sammlung, ein Aquarell von Nicolas Lavreince: Unterbrochene Lektüre, stieg auf 95000 Mark. Ausgeworfen war es mit 35000 Mark. Wir notieren einige der wichtigsten Ergebnisse. Hendrik Averkamp: Winterlandschaft (aquarelliert): 10500 Mark. Bauern bei einem Schlitten: 8400 Mark. — Fra Bartolommeo: Die Anbetung der heiligen drei Könige: 9400 Mark. — Hans Bol, Baumreiche Landschaft: 1600 Mark. — Jan Both, Gebirgslandschaft: 1550 Mark. — Antonio Casanova, Brustbild seines Bruders Jacopo, des Abenteurers: 620 Mark. — Dupré, Hügelige Flußlandschaft: 1500 Mark. — Fragonard, Bärtiger Greis: 1050 Mark. — Jan van Goijen, Flußlandschaft mit Zugbrücke: 5200 Mark. Strand von Scheveningen: 9800 Mark. — Adriaen von Ostade: Wirtshausinneres: 7000 Mark. — Georg Pencz: Bildnis: 1200 Mark. — Joh. Adam Klein: Brunnen in Bern: 1750 Mark. — Chodowiecki: Bildnis der Karschin: 9400 Mark. — Ludwig Richter: Landschaft mit gebirgiger Ferne: 21500 Mark. Junges Schäferpaar: 11000 Mark. Kinder als Gratulanten: 2200 Mark. — Grützner: Falstaff: 1200 Mark. — Böcklin: Flußlandschaft mit Baumgruppe: 5600 Mark. — Wilhelm Busch: Junge Bäuerin: 820 Mark. — Hans von Marées: Bildnis Baron Ripp: 6800 Mark.

E. W.

Während es auf dem deutschen Kunstmarkte im letzten Vierteljahr verhältnismäßig still zuging, fanden im Auslande, besonders in Paris und New-York, einige beachtenswerte Versteigerungen statt. Zwar herrscht auch in New-York eine tiefe Depression. Selbst wertvolle Objekte allerersten Ranges sind nicht vorteilhaft unterzubringen, Amerika macht ja auch eine schwere wirtschaftliche Krise durch. Aber eine Anzahl interessanter „Nebenwerte" wie etwa die drüben jetzt von der Mode so begünstigten japanischen Farbenholzschnitte, dann auch mittelalterliches Kunstgewerbe und Glasmalerei, erzielen hohe Preise. Ein Rembrandt, selbst wenn er nicht so offensichtlich unecht ist, wie die in Hamburg so mysteriös und mit so viel Reklame gestohlene Landschaft, hat drüben heute einen schweren Stand. So halten die großen Händler, die sich beim Ausverkauf Europas eingedeckt haben, mit ihrer Ware einstweilen zurück. Manches Kunstgut, und nicht nur solches, das ohne genaue Kenntnis des amerikanischen Geschmackes auf Risiko und im Vertrauen auf die Kaufkraft des amerikanischen Dollars, blindlings über den Ozean geworfen wurde, findet jetzt den Weg heimwärts. Europa, ja Deutschland, wird von Kennern der Verhältnisse als immer noch der beste Markt angesehen.

Ein interessantes Experiment machte am 22. Februar die Firma A. Mak in Amsterdam mit einer Versteigerung französischer Kubisten. Die Preise hielten sich in bescheideneren Grenzen als bei uns Künstler wie etwa Kirchner, Nolde und Macke, allerdings im freien Handel zu erzielen gewohnt sind. Ein Stilleben von Picasso aus dem Jahre 1914 brachte 925 holländische Gulden, einer von 1918 dagegen nur 625. Die gemalten Stilleben von George Braques kosteten zwischen 200 und 775 Gulden, von Juan Gris und von Jean Metzinger konnte man solche von 100 bis 400 Gulden haben. Eine Zeichnung von Matisse dagegen ward mit 140 Gulden bewertet. —

In Paris versteigerte die Galerie Georges Petit die Zeichnungen und Aquarelle weiter, mit denen der verstorbene Sammler Alfred Beurdely das Treppenhaus seiner Wohnung durch vier Etagen hindurch tapeziert hatte.

Harpignies, Fischer beim Angeln, Aquarell: 1400 frcs. Ingres, Comtesse d'Haussonville, Bleistift (23×19 cm): 4100 frcs.; Midas, Tuschzeichnung (45×40 cm): 2700 frcs.; Paolo und Francesca, Bleistift (19×13): 2500 frcs. Jongkind, Landschaft bei Nevers, Aquarell: 4805 frcs.; Kanal in Holland, Aquarell: 3000 frcs. Manet, Entwurf zur „Olympia", Tusche (27×20 cm): 5500 frcs.; Der Sänger Faure als Hamlet, Tusche (26×17 cm): 2000 frcs; Seestück, Aquarell (20×24 cm): 5800 frcs. Méryon, Walfischfang, Buntstiftzeichnung (51×123 cm): 1350 frcs. Millet, Die Wäscherinnen, Kreide und Wasserfarben (32×35 cm): 32500 frcs.; Aufbruch zur Arbeit, Kreide und Wasserfarben (36×27 cm): 15300 frcs.; Schlafende Nymphe, Pastell (25×34 cm): 5100 frcs.; Baumstudie, Kreide (20×25 cm): 1500 frcs. Pissarro, Dorflandschaft, Kreide (30×24 cm): 1020 frcs. Puvis de Chavannes, Sitzendes Mädchen, Kreide (26×20 cm): 480 frcs.; Aufgestütztes Mädchen, Rötel (21×17 cm): 620 frcs. Odilon Redon, Die Spinne (27×22 cm): 370 frcs.; Die Insel des Schweigens (17×22 cm): 280 frcs.; Baumstudie (30×24 cm): 580 frcs.; Reiter in den Bergen (11×16 cm): 280 frcs.; Mädchenkopf (25×19 cm): 200 frcs. Renoir, Fischerboote, Aquarell (18×24 cm): 210 frcs. Rousseau, Auvergne-Landschaft, Gouache (20×29 cm): 4100 frcs.; Weg mit Bauerngehöft, Buntstift (12×20 cm): 3700 frcs. Troyon, Kühe auf der Weide, Aquarell (31×44 cm): 2020 frcs.

Ungefähr zur gleichen Zeit brachte Alphonse Kann, als Sammler von höchstem Geschmack bekannt, einen Teil seiner Dix-Huitième-Kollektion bei Georges Petit unter den Hammer. Bilder, Möbel, Bronzen und Tapisserien, meist französischen, hie und da auch englischen Ursprungs. (Es sei vorweggenommen, daß in New-York in den Clarke Galleries im Januar ein Bildnis von Nattier, Marie Lesczinska 500 Dollars brachte und ein Bildnis der Nell Gwynn 3500 Dollars, von der Łescyinska Nattiers existieren übrigens mehrere Exemplare.)

Chardin, Fischstilleben (80×63 cm) signiert: 28100 frcs.; Heringe (80×63 cm) signiert: 29500 frcs.; Männerbildnis (52×40 cm): 45000 frcs. Constable, Die Schleuse (45×36 cm): 13200 frcs.; Landschaft bei Hampstead Heath (25×30 cm), früher Chéramy: 4600 frcs.; London Bridge (17×24 cm), früher Chéramy: 6000 frcs. Jean Louis David, Selbstbildnis (65×51 cm): 18000 frcs. Fragonard, Halbfigur eines alten Mannes (32×24 cm): 25500 frcs.; Der Sturzbach (31×40 cm): 10000 frcs. Gainsborough, Lesender Herr im Park (43×35 cm): 24000 frcs. Largillière, Damenbildnis (92×72 cm): 37100 frcs. Lawrence, Mann an der Gartenmauer (35×30 cm): 13800 frcs. Perronneau, Herrenbildnis (55×45 cm, oval): 17000 frcs. Proud'hon, Badende Venus (25×18 cm), früher Goncourt: 42300 frcs. Hubert Robert, Wäscherinnen (22×32 cm) signiert: 19100 frcs. Boucher, Liegender Mädchenakt, Rötel und weiße Kreide (31×41 cm): 18500 frcs. Clodion, Tuschzeichnung einer mythologischen Scene (41×29 1/2 cm): 10100 frcs. Constable, Bachufer, Tusche (34 1/2×44 1/2 cm): 16000 frcs. Perronneau, Damenbildnis, Pastell (75×59 cm): 15000 frcs. Hubert Robert, Vestatempel in Tivoli, Tusche (53×67, oval): 14600 frcs. G. de St. Aubin, Tänzerpaar, Rötel (34×21 cm): 6700 frcs. Von den vielen kunstgewerblichen Gegenständen notieren wir: Eine Wanduhr, signiert Coffiéri: 7900 frcs. Eine Schreibtischuhr von Etienne Lenoir: 8800 frcs. Ein Wandspiegel, Régence, ca. 3 m hoch: 24500 frcs. Ein Kanapé, Louis XV.: 45000 frcs. Ein dreiteiliger Wandschirm, 1 1/2 m hoch, Savonnerie: 37000 frcs. Eine Kommode, Louis XV., chinesischer Lack: 90000 frcs. Ein Nachttisch, Louis XV., signiert Lafolie: 28000 frcs. Ein Nachttisch, Louis XV., signiert Delorme: 30000 frcs. Ein Schreibtisch, Louis XVI., signiert N. Petit: 38600 frcs.

Zu den Preisen japanischer Farbenholzschnitte vom amerikanischen Kunstmarkt sei bemerkt, daß die Amerikaner auch auf diesem Gebiet einen ganz ausgesprochenen Geschmack haben. Zunächst kaufen sie nur ganz tadellos erhaltene Blätter. Wenn unsre und die Pariser Sammler zeitweise geneigt waren einem Blatte von Utamaro dessen Farben leicht verblichen sind, den Vorzug zu geben vor einem Abdruck desselben Blattes in unveränderter reiner Buntheit, so ist in amerikanischen Augen diese Patina durchaus kein Vorteil. Je reiner, desto besser. Daran muß man sich im Verkehr mit amerikanischen Sammlern erst gewöhnen. Dann aber unterscheidet sich manchmal unsre Schätzung der Meister sehr weit von der ihrigen. Die Künstler des 19. Jahrhunderts

gelten uns nicht soviel, wie die des 18. Jahrhunderts, Hiroshige, im allgemeinen, nicht soviel, wie beispielsweise, Harunobu oder Utamaro. Natürlich ist ein so hervorragender Künstler wie Sharaku auch in Amerika die Sehnsucht aller Amateure. Aber es kann auf einer New-Yorker Auktion passieren, daß ein Blatt von Hiroshige teurer wird, als ein Harunobu von gleicher Qualität der Erhaltung. Endlich sind einzelne kleinere Namen sehr gesucht. Augenblicklich sind Kiyonaga und Shumman modern.

Auktion in den Anderson-Galleries, New-York. Buntdrucke aus den Sammlungen Webster, Chicago und Southern, London.

Utamaro, Siebenteiliger Holzschnitt, Zug des Gesandten von Korea: 1475 Dollars (100000 Mark!). Sharaku, Schauspieler als Kuli: 265 Dollars. Sharaku, Frau in rotem Kimono: 765 Dollars. Hiroshige, Regen in Sahara: 50 Dollars. Schule des Hiroshige, Bootslandung am Sumidafluß: 60 Dollars. Kunisada, Tagesanbruch auf den Futamiklippen: 67 Dollars. Kuniyoshi, Nirichen im Schnee: 87½ Dollars. Kiyonaga, Zwei Frauen im orangeroten Zimmer: 120 Dollars.

Aus einer aus Japan zur Versteigerung geschickten Sammlung. Kiyomasu, Blatt aus einem Triptychon, Junge mit Hund: 190 Dollars. Hiroshige, Triptychon, Kisoschlucht im Schnee: 105 Dollars. Yeishi, Lustboote auf dem Sumidafluß (fünfteilig): 120 Dollars. Kiyonaga, Musme mit zwei Frauen, Einzelblatt: 90 Dollars.

Auktion einer Pariser Sammlung, New-York, Walpole Galleries, 20. Januar.

Moronobu, Das Phönix-Boot, handkoloriert: 55 Dollars; Tempel in Kyoto: 105 Dollars. Masanobu, Kanzan und Jittoku, Schwarzblatt: 300 Dollars; Oiran und Kamuro, handkoloriert: 80 Dollars (nicht sehr gut erhalten); Der zweite Schikowa Danyuro (Schauspieler): 140 Dollars (mit Mottenlöchern). Torii Kiyonobu II, Ichikowa Ehizo als Yanone Goro (zinnober, schwarz, blau und dunkelgrün): 160 Dollars. Torii Kiyoshige, Der vierte Ichikawa Danyuro (schwarz, blau, dunkelgrün, zinnober): 200 Dollars. Torii Kiyomitsu, Frauen und Kinder unter Pflaumenbäumen: 110 Dollars (nicht auseinander geschnittenes Triptychon). Ichikawa Toyonobu, Pferdekopftanz (Harugoma Odori): 500 Dollars. Tachibana Minko, Benzaiten im Weihrauchnebel (schwarz, rot, orange, gold): 360 Dollars. Sharaku, Ichikawa Ebizo als Ko no Moronas: 490 Dollars; Drei Schauspieler (Zeichnung!): 170 Dollars; Nakayima Wada-Emon (etwas beschnitten): 350 Dollars; Der vierte Matsumotu Koshiro als Banzuin Chobei: 350 Dollars. Sharaku, Der erste Ichikawa Omezo: 370 Dollars. Koriusai, Die Malerei (aus der Serie der vier Künste): 170 Dollars. Shunsho, Schauspieler in Frauenrolle: 185 Dollars; Der zweite Nakamura Nakazo: 100 Dollars. Kiyonaga, Besuchsreise im Winter: 500 Dollars; Der Iris-Garten: 850 Dollars; Spaziergang: 310 Dollars; Chrysanthemum-Fest: 310 Dollars; Drei Frauen in Hagidera: 625 Dollars; Diptychon: Vergnügungslokal: 1500 Dollars; Auf dem Balkon: 700 Dollars; Kirschblüte in Gotenyama, Diptychon: 3150 Dollars. Shunsho, Der dritte Segawa Kirkun No Jo: 1150 Dollars. Shuncho, Mittelteil eines Triptychons, Botan Show: 325 Dollars; Unter den Päonien, Triptychon: 950 Dollars. Utamaro, Selbstbildnis: 210 Dollars; Saru und Koku: 975 Dollars; Beim Frisieren: 200 Dollars; Das Bad (später Druck, gut erhalten): 16 Dollars; Zwei Serviermädchen: 460 Dollars; Triptychon: Nachtfest in Kawabiraki: 525 Dollars. Shoki, Kurtisanen beim Anziehen, Triptychon: 1100 Dollars. Eishi, Taya Misayama: 505 Dollars. Shunyei, Der zweite Nakamura Noshio: 510 Dollars; Toyokuni I, Gebet um Regen: 105 Dollars; Die Wäscherinnen, Triptychon: 825 Dollars. Shokoku Meisho, Fährboot: 200 Dollars. Harunobu, Gespräch am Fenster: 288 Dollars; Junger Samurai zu Pferde: 310 Dollars; Liebesbrief: 400 Dollars. Unbekannter Künstler, Liebespaar in der Luft: 105 Dollars. Shiba Kokan (Pseudo-Harunobu), Familienszene: 190 Dollars. Komatsuken, Eine Kurtisane mit ihren Dienern: 300 Dollars. Hokusai, Blitz am Fuyi: 425 Dollars; Der rote Berg: 300 Dollars; Mohnblüten: 500 Dollars.

In der Galerie Helbing in München wurde am 15. Februar der Nachlaß des verstorbenen Albert von Keller versteigert. Was der langjährige Präsident der Münchener Sezession in seiner Wohnung und in seinen drei Ateliers an Gemälden des neunzehnten Jahrhunderts besaß, war künstlerisch nicht ersten Ranges, aber die ganze Art paßte zu dem stillen, feinen Mann. Münchener Stimmungslandschaft, deutsch-französische Genremalerei mit koloristischen Reizen im einzelnen, Bilder von intimer Haltung und zur Besichtigung aus der Nähe, Geschmack, aber keine Leidenschaft. Immerhin hätte man wohl das Auftauchen eines Bildes von Stevens erwarten können. Doch es war keines da. Auch kein Meissonnier. Den mußte wohl Gaißer ersetzen. Für Kellers eigene Arbeiten wurden normale Kunsthändlerpreise angelegt. Hauptwerke oder künstlerische Meisterwerke waren nicht mehr da.

Albert von Keller, Dame in Blau: 2800 M; Dame in Rot (200×87 cm): 6000 M; Spanierin: 5100 M; Eva mit der Schlange (109×48 cm): 5500 M; Studie zum „Musikunterricht": 3500 M; Die Stigmatisierte: 8900 M; Kreuzigung (190×240 cm): 9100 M; Das Glück bei der Armut (152×227 cm): 20000 M; Die Sängerin (118×140 cm): 13500 M. Andreas Achenbach, Abend an der See. 1879: 10000 M. Oswald Achenbach, Wildbach. 1849 (23×30 cm): 6000 M. Th. v. Adjukiewicz, Vor der Poststation: 16000 M. Puvis de Chavannes, Damenbildnis, Profil (33×25 cm): 8500 M. Lovis Corinth, Zwei Aktzeichnungen: 760 M. Corot, Italienische Stadt, Aquarell: 2700 M. Couture, Der Kampf ums Geld: 15800 M. Diez, Reiherszene (24×33 cm): 16000 M. Dücker, Marine: 14000 M. Engl (Hugo), Meisterschuß: 23000 M. Fortuny, Flirt: 9000 M. Gaißer, Triptychon, Verehrung des heil. Blutes: 20000 M. Hugo Kauffmann, Herrschaftskutscher (35×46 cm): 36000 (!) M. Gotthard Kuehl, In der Bibliothek: 6200 M. H. v. Marées, Herrenbildnis (nicht im Meier-Graefe (63×50 cm): 35500 M. Gabriel Max, Scholastiker (Affenbild) (80×61 cm): 54000 M. Dieses war der höchste Preis. Ed. Schleich d. Ä., Meeresstrand bei Mondschein: 15000 M. Josef Wenglein, Herbst im Moor (1885): 21000 M.

E. W.

NEUE BÜCHER

BESPROCHEN VON KARL SCHEFFLER

PAULA MODERSOHN-BECKER

Paula Modersohn-Becker von Gustav Pauli. „Das neue Buch“, Bücher für die Kunst der Gegenwart. Herausgegeben von Carl Georg Heise, Band I, Verlag Kurt Wolff, Leipzig 1919.

Paula Modersohn-Becker, Briefe und Tagebuchblätter. Herausgegeben und biographisch eingeführt von S. D. Gallwitz, Verlag Kurt Wolff, München 1920.

In den letzten Jahren ist kaum ein Monat vergangen, daß unserer Zeitschrift nicht ein Aufsatz über Paula Modersohn-Becker angeboten wurde. Immer war es ein Dithyrambus. Diese Beiträge sind abgelehnt worden, weil uns in allen die Einschätzung grundsätzlich falsch erschien; doch hatten wir dabei immer das Gefühl den Verherrlichungen einmal unser nüchterneres Urteil entgegenstellen zu sollen. Eine Gelegenheit dazu bietet sich jetzt endlich, wo die beiden oben angezeigten Bücher vorliegen. Das erste Buch enthält eine Biographie und eine Wertung von Gustav Pauli; das zweite enthält Briefe und Tagebuchblätter der mit zweiunddreißig Jahren schon Gestorbenen. Jenes soll das Endgültige, die Werke des Künstlers verewigen, dieses das Momentane, die Worte des Menschen.

Die Aufgabe, die uns zufällt, ist wieder einmal peinlich. Paula Modersohn-Becker war eine schöne Seele. Aus den Briefen und Tagebuchblättern spricht ein sympathischer, lebendiger und ehrfürchtiger Mensch, es spricht daraus ein Lebensgefühl, wie es sich nur einstellt, wenn der Mensch fühlt, daß er wächst und etwas wird. Zwar mischt sich in die Naturlaute hier und da ein wenig Ziererei und eine leise Hysterie, zwar fehlt der Schreiberin ein fester Standpunkt dem Leben gegenüber, und es wird bei der tapferen Lebensfahrt mit vollen Segeln das Steuer nicht mit so fester Hand gelenkt, wie es scheint; doch wird das Buch, in dem ein Leben sich spiegelt, beherrscht von einem wahrhaftigen, gottesfürchtigen Menschentum, vor dem man mit dem Hut in der Hand dasteht. Wie gerne möchte man sich unbefangen dieses Eindrucks erfreuen! Aber die Kunstenthusiasten erlauben es nicht. Einer Schar von ihnen, vor allem im westlichen Deutschland, genügt nicht die Wahrheit, wie sie ist; sie will eine romantisch erhöhte, eine ins Sensationelle gesteigerte Wahrheit. Das Lebenswerk der Künstlerin wird künstlich über seine wahre Bedeutung hinausgetrieben, und die einfache Mädchengestalt wird mit einer hellen, ja grellen Genieglorióle umgeben. Darum wird es nötig Einschränkungen vorzunehmen. Es wird nötig gegen Paula Modersohn-Becker in gewisser Weise zu kämpfen (obwohl sie selbst nie zur Abwehr herausgefordert hat), weil übereifrige Freunde ihr und der deutschen Kunst einen schlechten Dienst leisten.

Gustav Pauli tut sich vor andern Lobrednern der Künstlerin durch viele Eigenschaften hervor, die aus seinen sonst

so treffenden und vorbildlichen Schriften bekannt sind. Das Leben der Künstlerin erzählt er so anschaulich und gut, wie es nur immer gewünscht werden kann. Wenn er dann aber zur Wertung des Lebenswerks schreitet, trennt unsere Auffassung sich auch von der seinen. An einer Stelle (Seite 39 und 40) geht er tatsächlich so weit, Paula Modersohn-Becker mit Cézanne zu vergleichen. Mit vielen Vorbehalten zwar, doch so, als handle es sich um eine kongeniale Natur. Was er aber mit der ihm eigenen Reserve und Delikatesse tut, das tun viele andere mit faustdicken Übertreibungen. Nun hat Paula Modersohn nach unserer festen Überzeugung mit Cézanne überhaupt nichts zu tun, oder doch nur von Seiten einer das wesentliche mißverstehenden Nachahmung. Sie hat niemals in die Sphäre nur hineingeblickt, in der Cézanne lebte. Auch innerlich gehört sie vielmehr zu den Worpswedern, zu diesen höchst mittelmäßigen Malern mit der peinlichen Monumentalgebärde, sie gehört als Künstlerin zu ihrem Freund, dem begabten aber gezierten Hoetger, zu Malern wie Cottet und Lucien Simon, die sie in Paris den großen Impressionisten vorzog, und bestenfalls ein wenig zu Gauguin. Man darf es ruhig aussprechen, daß Paula Modersohn-Becker nie recht gewußt hat, was gute Malerei ist. Darum hat sie auch selbst nicht gut malen können. Sie gilt als sehr modern, als avanciert und zukünftig. Sie ist künstlerisch modern aber nur, wie ein Edelkommunist (aus Worpswede) etwa politisch modern ist. In beiden Fällen handelt es sich tatsächlich um zeitfremde, rückblickende Romantik, die sich aktueller Ideen bedient und die nur durch ein Mißverständnis revolutionär erscheint. Die strenge Stilisiererei ist kein Beweis für lebendige Modernität, so wenig, wie sie ein Beweis für Monumentalität und Kraft ist. Nur denen, die das sympathisch Menschliche mit dem Künstlerischen verwechseln, erscheint Paula Modersohn-Becker wie ein seltenes Phänomen, sie wird verehrt — die Poesie des frühen Todes im Kindbett kommt hinzu — als Kronprinzessin des Expressionismus, sie steht da als Seherin (von Worpswede); und selbst ein so ausgezeichneter, erprobter Kenner wie Gustav Pauli spricht gelegentlich von Vision, von Grünewald, mittelalterlichen Miniaturen usw. Dem gegenüber ist es bittere Pflicht festzustellen, daß uns das Talent dieser Malerin mehr trivial als tief vorkommt. In der Kunst Paula Modersohns, die so einheitlich aussieht, ist eine unerfreuliche Mischung vieler Einflüsse. Und regiert wird diese Mischung vom Gegenstand. Fast jedes Bild ist ein verkapptes Genrebild. Paula Modersohn ist so Genremalerin, wie etwa der zu seiner Zeit ebenfalls weit überschätzte Meunier ein verkappter Genreplastiker war. Paula Modersohn ist natürlich schlechter als Meunier, weil sie nicht entfernt so viel Kunstverstand hat. Ihre Kunst ist richtige Frauenkunst; das heißt, sie bewegt sich auf mittlerer Linie und innerhalb des Anempfundenen. Man darf sich über diesen Tatbestand nicht täuschen lassen, weil die Künstlerin das norddeutsche Moordorf Worpswede und seine Bewohner traktiert hat, als sei es Gauguins Tahiti. Es wäre nichts dagegen zu sagen, daß sie Elemente der Bauernkunst aufgenommen hat, wenn nur nicht gleich der Name Cézanne damit verknüpft würde. Kalckreuth und Kunstwart würde besser passen. Und man sollte in ernsthaften Kunstbetrachtungen doch nicht so viel von der „Mütterlichkeit" Paula Modersohns sprechen. Zum ersten ist zu bezweifeln, ob die Künstlerin wirklich stark mütterlich empfunden hat; und zum zweiten hat die lieblichste Madonnenmütterlichkeit nichts mit der künstlerischen Gestaltungskraft, mit der schöpferischen Phantasie zu tun. Daß die Künstlerin sich höchst geschmacklos bis über den Nabel hinaus nackt, im vorgeschrittenen Stadium der Schwangerschaft, als Selbstbildnis gemalt hat, oder daß sie gern nackte Frauen mit Kindern an großen, vollen, aufdringlich wirkenden Brüsten hängend gemalt hat, ist doch kein Beweis von „Mütterlichkeit". Es ist nur ein Beweis von tendenzvoller Vorurteilslosigkeit. Das Leben, Streben und Schaffen Paula Modersohns ist höchst ehrenwert und wir achten es nach Gebühr; doch ist nicht zu verkennen, daß eine einfache Frauennatur über ihre Grenzen hinausgetrieben worden ist, daß sie hat leisten wollen, was sie nie hat und nie hätte leisten können.

Gegen Irrtümer der Einschätzung, wie sie im Falle Paula Modersohn zutage treten und selbst einen so zuverlässigen Beurteiler wie Gustav Pauli verwirren, wäre es nicht nötig, grundsätzlich aufzutreten, wenn sie sich nicht so oft wiederholten, wenn sie nicht die Zeit regierten. Wird von Paula Modersohn in gewissen Kreisen wie von einer Kunstheiligen gesprochen, so wird in anderen Kreisen von dem sozusagen gedoppten Talent eines Christian Rohlfs, von der Pseudotiefsinnigkeit Noldes, von den akademischen Konstruktionen Nauens, oder von ähnlichen Erscheinungen ebenso übertrieben gesprochen. Das Kunsturteil der Zeit ist aus Rand und Band. Darum ist der Paula Modersohn-Kult ein Symptom; als einem solchen aber muß ihm widersprochen werden.

Der Widerspruch wird natürlich kaum Folgen haben. Denn den Kreisen der Trunkenen gelten wir längst als in Ehren verkalkende Kunstgreise. Leider werden wir auch in diesem Fall recht behalten. Es wird offenbar werden, wenn der Schaden nicht mehr zu verbessern ist. Wer lebt wird's sehen.

*

Scherz und Laune. Max Slevogt und seine Gelegenheitsarbeiten von Johannes Guthmann. Verlag Paul Cassirer, Berlin.

Es ist Sitte geworden, lebenden Künstlern schon Biographien zu widmen, das heißt: sie geschichtlich zu nehmen bevor sie es sind. Das mißlingt immer, weil die zu einer historischen Betrachtungsweise nötige Distanz nur gewaltsam hergestellt werden kann. Denn niemand kann zugleich in seiner Zeit stehen und daneben. Über lebende Künstler läßt sich eigentlich nur polemisch schreiben; man kann sie bekämpfen, oder rühmen, oder charakterisieren, wobei zu beachten ist, daß auch die Lobpreisung und sogar die zugespitzte Charakteristik eine Art von Polemik ist. Um einen lebenden Künstler zu bekämpfen, oder um ihn mit knappen Strichen zu charakterisieren, wird selten jemand ein Buch schreiben; dafür ist der Aufsatz besser geeignet. Häufig

aber ist es, daß begeisterte Freunde lebender Künstler Bücher über die schreiben, die das große Ereignis ihres Lebens geworden sind. Wir verdanken in neuerer Zeit solchen Künstlerfreunden einige der aufschlußreichsten und lebendigsten Schriften. Diese Leute schreiben intime Bücher, sie haben nicht Biographenehrgeiz, sind aber durch ihre engen Beziehungen zum Künstler im Besitz eines reichen Tatsachenmaterials, ihre Bücher haben Atmosphäre und sind sympathisch, weil es Äußerungen von Verliebten sind.

Zu diesen liebenswürdigen Schriften gehört auch das Buch, das Johannes Guthmann seinem Freunde Slevogt gewidmet hat. Es gibt sich sehr anspruchslos, und doch enthält es mehr biographisches Material, als irgend eine andere bisher erschienene Schrift über Slevogt, Carl Volls Buch nicht ausgenommen. Es ist ein geistreiches Buch, munter und leicht, klug und vor allem auch taktvoll in dem, was gesagt und was verschwiegen wird. Straff komponiert ist es eben nicht. Guthmann spricht nicht nur von dem, was er im Titel ankündigt: von den Gelegenheitszeichnungen, die Slevogt in Scherz und Laune gemacht hat; der Autor kommt vielmehr ins Plaudern und Erzählen und gibt dabei unversehens einen biographischen Abriß, er spricht sogar von der Stufenfolge der Werke, von der Entwicklung Slevogts und von der Psychologie seiner Arbeitsweise. Doch geht das alles ein wenig durcheinander. Mit der Einteilung in drei Hauptkapitel: „Leben", „Persönlichkeit", „Werke", ist es nicht so genau zu nehmen. Immer gerät Guthmann wieder ins Anektodische; er setzt das Gesamtbild zusammen aus vielen amüsanten Einzelzügen und verbindet diese durch das Band seiner Empfindung. Wie er es macht, das ist für diesen Fall aber gerade recht, und wir müssen ihm für sein Buch aufrichtig dankbar sein.

Dieser Dank kann sich leider nicht auch auf den Verlag erstrecken. Es ist ja sehr merkwürdig, daß der Verlag Paul Cassirer so unsicher arbeitet, wenn man die bedeutenden Traditionen bedenkt, die vom Kunstsalon Paul Cassirer doch ausgehen. Wer ein wenig mit der Herstellung von Büchern Bescheid weiß, den juckt es in den Fingern, mit Hilfe des prachtvollen Slevogtschen Materials ein schönes Buch au machen. Alles ist verfehlt. Das Papier ist nicht geeignet für Strichätzungen, es vergröbert, macht den feinen Strich fett und unlebendig. Die Anordnung der Abbildungen ist mangelhaft; und das ist zum Teil wieder auf das Format zurückzuführen, das unglücklich gewählt ist. Die Drucktype endlich ist auch nichts weniger als schön. Ein glänzender Künstler, ein behender, geistreicher Schriftsteller — und doch nur ein ziemlich unansehnliches Buch. Der Verleger muß eben auch künstlerisch arbeiten, eine Persönlichkeit einsetzen und nicht Wesentliches seinen Angestellten überlassen.

Das Märchenbuch. 9. Buch, Frau Holle und anderes. Bei Bruno Cassirer, Berlin.

Goethes Novelle. Im Insel-Verlag, Leipzig. Beide Bücher illustriert von Bernhard Hasler.

Die Zeichnungen Haslers zur „Novelle" Goethes kennen unsere Leser in der ersten Fassung aus dem zwölften Jahrgang (Seite 563—574) von „Kunst und Künstler". Dort sind sie als Lithographien erschienen. Jetzt hat Hasler die Aufgabe weiter bearbeitet, und der Insel-Verlag hat die Novelle mit Federzeichnungen als Festgabe zum 28. August 1920 herausgebracht. Auch hier kommt das liebenswürdige Talent Haslers gut zur Geltung. Er will als Illustrator noch etwas viel, er möchte seine Sache zu gut machen, und dabei opfert er ein Stück Unbefangenheit. Doch macht er wieder vieles gut durch typographische Sorgfalt. Und hierbei hat er dann feines Verständnis gefunden sowohl beim Insel-Verlag, wie auch beim Verlag Bruno Cassirer. Von dem Märchenbuch ist dasselbe zu sagen wie von der Novelle; Hasler zeigt hier dieselben Vorzüge und Schwächen wie dort. Jedenfalls bleibt er unter den vielen wilden Illustratoren unserer Zeit, unter den Nachahmern Slevogts, Liebermanns, Pascins usw. eine erfreuliche Erscheinung. Er hat etwas gelernt, er hat natürliche Grazie und gibt sich den Aufgaben hin. Wenn er freier werden kann, ohne an Gewissenhaftigkeit zu verlieren, wird er bald den vorzüglichen Illustratoren zuzuzählen sein.

Das Märchenbuch. 5. Buch, Hauff, Zwerg-Nase, 7. Buch, Hauff, Das kalte Herz, 8. Buch, Hauff, Der kleine Muck und Kalif Storch. Alle drei illustriert von Karl Walser. Verlag Bruno Cassirer, Berlin.

Dieses sind drei andere Bücher derselben Sammlung, der auch das eben besprochene, von Hasler illustrierte, Märchenbüchlein angehört. Die Sammlung ist vom Verlag ins Leben gerufen, weil seit den Tagen Ludwig Richters, Schwinds, Speckters, Poccis, seit dem Schlemihl Menzels und anderen bescheidenen Meisterarbeiten dieser Zeit kein illustriertes Märchenbuch mehr entstanden ist, das man den Kindern in die Hand geben möchte und dessen sich auch der Erwachsene erfreuen kann. Der künstlerische Erfolg des Unternehmens beweist, daß die Zeit dem illustrierten Buch wieder günstig ist. Was Slevogt und Leopold von Kalckreuth in dieser Sammlung an Märchenillustrationen zeigen, ist vorbildlich; und meisterhaft sind auch diese drei Bücher Walsers. Dieser liebenswürdige Zeichner hat die heitere Tiefe, die schmuckfreudige Phantasie, die kindlich-männliche Freude am Ernst im Spiel und am Spiel im Ernst, kurz die Eigenschaften, die dem Illustrator des Märchenbuchs so wohl anstehen. Seine farbigen Zeichnungen haben jene Launigkeit, die ein Merkmal aller guten Illustration zu sein scheint, und die dem Leser bei den traurigsten Textstellen noch zuraunt: es ist alles nicht so schlimm gemeint. Unsichtbar ist poetische Gerechtigkeit in der Auffassung des Zeichners. Das Vorzügliche entsteht, weil Walser in die kleinste, skizzenhaft aus Farbflecken zusammengesetzte Zeichnung alle seine Erfahrungen des Auges und des Herzens zu legen weiß, weil alles der Extrakt eines Lebens ist. Das spüren auch die Kinder beim Lesen und Blättern; und darum kommt ihnen aus Walsers Zeichnungen die Welt entgegen.

Das Märchenbuch. 10. Buch, Ali Baba und die vierzig Räuber. Illustriert von Max Slevogt. Bruno Cassirer, Verlag.

Dieses Buch ist etwas wie ein geschichtliches Dokument. Slevogt eröffnete damit, unterstützt von Bruno Cassirer, seine ruhmreiche Laufbahn als Illustrator. Künstler und

Verleger wurden zuerst nicht verstanden, es dauerte lange, bis die erste Auflage verkauft war. Inzwischen ist Slevogts Illustrationskunst klassisch geworden. Der Verlag gibt das Buch nun in genau derselben Form zum zweiten Male heraus und fügt es der Sammlung „Das Märchenbuch" ein. Über Slevogts Zeichenkunst, über seine Erfindungs- und Gestaltungskraft, über seine Fülle, sein Temperament, über die geistvolle Abenteuerlust seines Stifts, über seine von vielen Meistern gespeiste Originalität braucht nicht nochmals gesprochen zu werden. Was zuerst befremdete, ist dem Auge gewohnt geworden, Slevogt ist als Meister anerkannt, und hinter ihm tauchen Scharen von Schülern und Nachahmern auf. Der Einfluß seiner Auffassung wird weiter wirken, und nach einigen Jahrzehnten wird das Kind die Gestalten der deutschen und arabischen Märchen, der Indianergeschichten und Abenteurerromane, ebenso mit den Augen dieses Künstlers sehen, wie wir dieselben Gestalten in unserer Jugend mit den Augen Schwinds, Rethels und Menzels sehen gelernt haben.

Theodor Hosemann. Ein Altmeister Berliner Malerei von Lothar Brieger. Mit einem Katalog der graphischen Werke des Künstlers von Karl Hobrecker. Im Delphin-Verlag, München.

„Indem dieses Buch es unternimmt, mit möglichst viel hübschen Bildern und einem nicht durch allzu heftige Wissenschaftlichkeit abschreckenden Text für den Altberliner Maler Theodor Hosemann zu werben, ist seine Aufgabe viel komplizierter, als das wohl so auf den ersten Blick den Anschein haben mag." Mit diesem Mustersatz, der als abschreckendes Beispiel in den „kleinen Wustmann" gehört, beginnt Brieger sein „Werk" über Hosemann. Nachdem er im Vorwort mitgeteilt hat, daß sich „bei eindringlicher Betrachtung des Stoffes dem Verfasser allmählich der Gesichtswinkel verschoben hat." Das Buch steht in der Tat im Zeichen der verschobenen Gesichtswinkel. Eigentlich weiß er von seinem Helden wenig mehr, als in dem Brief Hosemanns an Professor Sachs enthalten ist. Er hilft sich aber aus der Klemme, indem er schreibt: „Von der Herrlichkeit der Kunst mag da (im Elternhaus) wenig die Rede gewesen sein." „. . . . so mag er sich dann oft genug, wenn Mutter und Schwester einander ihr Leid klagten, mit Stiften und einem Stückchen Papier zufrieden in einen Winkel zurückgezogen haben." „Proben dieser Knabentätigkeit sind uns nicht erhalten, ihr Themenkreis kann aber unmöglich sonderlich hoch gespannt gewesen sein, das alltägliche Leben, auf den Reisen Gesehenes und Gehörtes, vielleicht auch das eine oder andere Märchen, das die Mutter erzählte, mögen der jugendlichen Phantasie die ersten Anregungen gegeben haben." — Und so weiter. Einmal wird Menzel genannt: „Eine Lage, ganz ähnlich der, in der sich im gleichen Alter der Lithographenlehrling Adolf von Menzel befand, als sein Vater plötzlich starb." — Ein helles Licht fällt auf die Entstehung des Impressionismus: „Auf der andern Seite macht sie (die Lithographie) der Korrektur Schwierigkeiten, der Künstler muß also nicht nur schnell, sondern auch sicher arbeiten, die »Impression« wird geboren." Zur Charakteristik Hosemanns dienen unter anderen diese anmutigen Sätze: „Innerhalb dieser Grenzen arbeitete er, wie wir noch wiederholt sehen werden, ungeheuerlich und sehr, aber sehr als Künstler, der in seinem erkannten Maße die stärkste Vollkommenheit anstrebt. Man darf Hosemanns Werk nicht auf die große Linie setzen, da ist es nirgends geeignet, gute Figur zu machen, es bewegt sich auf einer mittleren Linie, ohne Entwicklung, weil er von Anfang an eigentlich gleich da ist, wo er überhaupt hingelangen kann, aber mit Meisterschaft." Und weiterhin heißt es: „Er ist genau das Gegenspiel, für ihn ist die Farbe nicht die äußere Belebung, die Antuschung gewissermaßen des Bildes, was doch bei einem so ausgesprochenen Zeichner nur natürlich gewesen wäre; im Gegenteil, ihm ist die Zeichnung — und er ist der erste Berliner Maler des neunzehnten Jahrhunderts, bei dem solches der Fall ist — umgekehrt nur der Träger der Farbe. Diese Farbenverteilung im Bilde, das Malen also, und nicht das Zeichnen, ist dem jüngeren Hosemann seine eigentliche Aufgabe, und das ist so völlig unerhört in seiner Zeit, daß Leute wie Krüger, die ihn in anderen Verdiensten gewiß übertreffen, neben der gewiß beschränkten Anzahl seiner Meisterwerke blaß und veraltet erscheinen. Die Atmosphäre lebt und zittert, kein anderer der Zeitgenossen hat so wie Hosemann auch nur eine Ahnung davon gehabt, daß die Luft in einem geschlossenen Raume aus tausend Wellen und Einflüssen besteht und in einer fortwährenden Bewegung ist, jedenfalls war keiner imstande, das zu malen. Ja, Hosemann hat das große Malergeheimnis enträtselt: daß nämlich auch die menschliche Figur für das Auge des Malers nichts ist, als eine in Farben nachzubildende Schöpfung von Luft und Licht, und er hat die Konsequenz aus dieser Erkenntnis zu ziehen verstanden. Dabei ist er ein wunderbarer Kolorist, er liebt die hellen Hintergründe leidenschaftlich, bevorzugt die blauen und gelben Farben und weiß mit einem kleinen kecken Rot irgendwo in einer Ecke eine ganz dunkle Fläche aufleuchten zu lassen. Das (!) sind große und echte Malereigentümlichkeiten. In jenen Jahren hat sie kein anderer besessen."

Diese wenigen Proben mögen genügen, um zu zeigen, was für ein Pech der arme Hosemann zuguterletzt noch gehabt hat, einem solchen Kauderwelschen in die Hände zu fallen, und was für ein Musterprodukt der üblen Kunst-Vielschreiberei dieses Buch ist. Man tut aber vielleicht besser, Briegers Opus als einen Beitrag zum Berliner Humor der Biedermeierzeit zu nehmen. Der Humor ist freilich unfreiwillig; aber die Freude daran ist ja auch Schadenfreude.

Deutsche Graphiker der Gegenwart von Kurt Pfister. Mit 23 Künstler-Originalbeiträgen und 8 Reproduktionen. Leipzig 1920, Verlag Klinkhardt & Biermann.

Eines der vielen heute auf dem Markt erscheinenden Bücher, die aus dieser Überlegung eines Verlegers oder Herausgebers entstehen: wie läßt sich eine erfolgreiche Kunstpublikation ohne viel Risiko machen? In diesem Fall sind Rundschreiben an „alle namhaften Künstler der Gegenwart" ergangen, die Künstler sind um Originalgraphiken ersucht worden und der gewandte Kurt Pfister (er hat jetzt mehrere Bücher zu gleicher Zeit erscheinen lassen) hat einen Text dazu geschrieben. Journalistisch geschickt, und mit

ADOLF MENZEL, DAME IM BALLKLEID MIT FÄCHER. ZEICHNUNG

AUS „ZEICHNUNGEN VON ADOLF MENZEL“. VERLAG ERNST ARNOLD DRESDEN

einer Hohenpriesternote, wie es so zeitgemäß ist. In jeder guten Ausstellung moderner Graphik wird aber ein besserer „Querschnitt" gegeben. Das weitere versteht sich dann von selbst: lithographierter Umschlag, Vorzugsausgabe mit einer handschriftlich signierten Radierung und so weiter. Und es ist ein vollkommen überflüssiger „Prachtband" mehr auf der Welt.

Max Liebermanns Graphische Kunst. Herausgegeben von Max J. Friedländer. Mit 28 Abbildungen.
Zeichnungen von Adolf Menzel. Herausgegeben von Hans Wolff. Mit 100 Abb. Beide im Verlag Ernst Arnold, Dresden.

Die beiden Bücher sind die Erstlinge zweier Serien, die der Kunstverlag Ernst Arnold, Dresden (die Kunstsalons wenden sich immer mehr der Verlagstätigkeit zu) herausgibt. Die erste Folge umfaßt Bücher über moderne Graphiker, die zweite Zeichnungen aus der deutschen Kunst aller Jahrhunderte.

Max J. Friedländer hat auf zwanzig Seiten eine sehr kluge, an treffenden Bemerkungen reiche Charakteristik Liebermanns und im besonderen seiner Graphik gegeben. Alles, was Friedländer schreibt, ist genußvoll und nützlich zu lesen, immer trifft er den Nagel auf den Kopf. Es ist ihm gelungen, dem Thema persönliche Prägung zu geben und jene Originalität, die nur der vollkommenen Sachlichkeit eigen ist. Einige Wertungen sind wie Richtigstellungen.

Hans Wolffs Einleitung ist mit gutem Urteil und mit Kenntnis des Stoffes geschrieben. Doch ist sie etwas abhängig. Auch stehen einige angreifbare Sätze darin. Diese Einleitung resumiert, ohne eine starke eigene Anschauung zu geben.

Der Druck der Abbildungen ist ausgezeichnet. Im Liebermann-Band stört es, daß der Papierton der Radierungen durch den Plattenton der Autotypien dunkel vom hellen Blattrand absticht. Eine der wichtigsten Wirkungen der Radierung wird dadurch vernichtet. Es ist nicht leicht zu sagen, wie es hätte vermieden werden können, denn Lichtdrucke sind heute sehr teuer. Aber es würde die Mühe lohnen, wenn bei den folgenden Bänden Versuche gemacht würden, diesen viel Wirkung zerstörenden Übelstand zu heben. Überhaupt könnte der Abbildungsteil noch mehr gepflegt sein.

Die Menzel-Zeichnungen hätten noch kritischer ausgewählt sein können. Sie wirken der Mehrzahl nach in der Reproduktion aber ausgezeichnet. Wobei es wieder einmal auffällt, wie sehr der zwölfjährige Menzel schon dem fünfzig- und dem neunzigjährigen gleicht.

Wanderungen. Aufzeichnungen von Hermann Hesse. Mit farbigen Bildern vom Verfasser. S. Fischer Verlag, 1920.

Das Buch des bekannten Dichters ist uns zur Rezension zugeschickt worden, um der farbigen Bilder willen, die Hesse zugleich mit den kleinen Reiseskizzen veröffentlicht hat. Uns interessieren aber, offen gesagt, die geistreichen Idyllen des wandernden Dichters, die trotz des literarischen Tons viel Natur haben, und die dichterisch sind trotz eines feuilletonistischen Zuges, mehr als die Zeichnungen. Die Aquarelle sind freundliche Dilettantenarbeiten, die besser in der Skizzenmappe geblieben wären. Man kann verstehen, daß es Hesse Spaß macht, zu zeichnen, zu malen und dilettierend die Natur zu genießen. Das tun viele. Die Produkte dann aber ziemlich anspruchsvoll zu veröffentlichen, ihnen durch einen berühmten Namen eine größere Wichtigkeit zu geben als sie haben und gar numerierte, unterschriebene Vorzugsexemplare auszugeben, das beweist Urteilslosigkeit. — Der Dichter hat zu gleicher Zeit noch ein anderes Bilderbuch herausgegeben. Es heißt:

Hermann Hesse: Elf Aquarelle aus dem Tessin. Wielandmappe I, bei O. C. Recht, München 1921.

Es ist also Methode in dieser Veröffentlichung von Dilettantenarbeiten, die nicht besser werden durch die heimatkünstlerisch expressionistische Stilisierung. Die Methode ist nicht nachahmenswert. Sogar Goethes Zeichnungen sind erst nach seinem Tode publiziert worden. Und die sind — von Goethe.

Wilhelm Hausenstein: 1. Die Kunst in diesem Augenblick. Hyperion Verlag, München. 2. Bild und Gemeinschaft, Entwurf einer Soziologie der Kunst. Kurt Wolff Verlag, München. 3. Exoten, Skulpturen und Märchen. Einleitung von W. Hausenstein. Eugen Rentsch, München.

Der Münchener Schriftsteller erscheint sehr produktiv. Hier kommen drei Bücher mit einem Mal, nachdem eben das Buch über den Barock erschienen ist. Und alle Bücher glitzern von Geist. Dennoch ist Hausenstein nicht so produktiv wie es aussieht. Viele seiner Bücher erweisen sich als Gelegenheitsarbeiten, es sind oft nur Entwürfe, Vorträge oder Vorreden. Und dann sehen sich die Bücher alle in einer merkwürdigen Weise ähnlich. Überall hört man dasselbe überkluge, fremdwortreiche, spitzige und letzten Endes fruchtlose Raisonnement. Es scheint um die höchsten Dinge zu gehen, und ist in Wahrheit nur ein Kunststück. Der Fall Hausenstein ist typisch. Wir stehen vor einem klugen Menschen, der viel geistige Vitalität hat; aber ihm fehlt der feste Wille. Darum haben seine Bücher keine innere Architektur. In diesem Punkt gleicht er Meier-Graefe; nur mangelt ihm ganz dessen schöne Verliebtheit und sinnliche Fülle. Hausenstein ist Spiritualist. Ihm zuzuhören, wenn er über Kunst spricht, ist zuweilen interessant; aber es ist auch peinlich, weil er so wenig vom eigentlich Künstlerischen spricht. Er gehört zu den Kunstadvokaten, die im Dunstkreis des Expressionismus leben und die so organisiert sind, daß bei ihnen selbst religiöse Schwärmerei noch journalistisch klingt. Hausenstein dient dem Tag, so fernhin er auch schweift, einerlei ob er (mit unzureichenden Mitteln) eine Soziologie der Kunst andeutet, ob er mit dem Expressionismus, dessen Anwalt er gestern war, abrechnet, oder ob er für ein der Tagesmode entgegenkommendes Buch, das exotische Märchen aus Diederichs Verlag und exotische Skulpturen aus dem Münchener Museum für Völkerkunde vereinigt, ein kokett tiefsinniges Vorwort schreibt. Es ist immer viel Klugheit im Spiel, aber auch Taschenspielerhaftes. Hausenstein hat früh Erfolg gehabt und wird ihn wahrscheinlich weiterhin haben. Denn er ist ein Wandlungskünstler. Und das Publikum will nicht Propheten, die Recht behalten — die sind ihm unheimlich —, es will nicht

MAX LIEBERMANN, WÄRTERIN MIT KIND. RADIERUNG

AUS „MAX LIEBERMANNS GRAPHISCHE KUNST". VERLAG ERNST ARNOLD, DRESDEN

Führer mit einem festen Willen, sondern Menschen vom eigenen Fleisch und Blut, Anwälte, die zwar dem Grad nach höher stehen als der Durchschnitt, nicht aber der Art nach anders sind.

Alfred Kubin: 27 Federzeichnungen zu Jean Pauls „Die wunderbare Gesellschaft in der Neujahrsnacht". R. Piper & Co., Verlag München 1921.

Alfred Kubin: Kritiker. 18 Lithographien. Verlag Georg Müller, München 1920.

Die Sucht, zu illustrieren, verwirrt bereits die Talentvollen. Wie wäre sonst die Absicht zu erklären, Jean Paul zu illustrieren, diesen unanschaulichsten unserer Dichter! Ein Beispiel, wie künstlich Kubin sich hilft, um das Künstliche zu tun: Die Geschichte beginnt damit, daß der Erzähler mit Kopfschmerzen im Zimmer auf und ab rennt und sehr friert. Und es folgt der Satz: „So schwächten nun Frost und Migräne gemeinschaftlich alle Entschlossenheit in mir, die ohnehin zur Winterszeit in keinem Wesen zunimmt, das nicht gerade ein Wolf ist." Was tut Kubin nun? Er greift das im Relativsatz beiläufig genannte Wort Wolf auf und zeichnet einen halb im Eise steckenden Wolf, der von zwei Bauern bedroht wird. Fördert er damit die Illusion? Nein, er zerstört sie, denn er zerrt einen Relativsatz brutal in den Vordergrund, das Bild widerstreitet in seiner Körperlichkeit der Vorstellung, die Jean Paul von dem frierenden, ächzenden Erzähler im Zimmer gibt. Der Dichter fährt fort: „Beklommenheit umspannte mein Herz, ich sah den Menschen trotzig mit dem Schwerte in der Hand unter einem über dem Haupte fechten und sah das Haar nicht einmal, das er trug. Noch engbrüstiger setzte ich mich nach dem einsiedlerischen Essen in die Fensterecke usw." Auch dieses gekünstelte Bild des unter einem Schwert mit dem Schwert fechtenden Menschen, das doch nur ein flüchtiger Einfall, eine geistreichelnde Anmerkung ist, zeichnet Kubin. Zeichnet es obendrein nicht einmal wörtlich, sondern gibt nur einen Ritter mit herabgelassenem Visier, der ein Schwert schwingt. Und so geht es weiter.

Durch diese Art zu illustrieren kommt in das Buch etwas peinlich Uneinheitliches. Eigentlich soll einem beim Blättern der Sinn der Erzählung aus den Zeichnungen klar werden. Hier geht alles im Zickzack durcheinander, weil Kubin nicht streng der Linie des Wesentlichen gefolgt ist, sondern auch die zufälligen Assoziationen, die bei Jean Paul ja besonders kapriziös sind, ja einmal sogar — auf Seite 15 — eine Fußnote (!) illustriert hat. In den einzelnen Zeichnungen verleugnet Kubin natürlich nicht sein Talent. Man darf aber grundsätzlich nicht so illustrieren. Wo in dieser Weise ein ganz ungeeigneter, weil unanschaulicher Text gewählt und auf gutes Papier mit repräsentativer Type anspruchsvoll gedruckt wird, wo ein begabter Zeichner sich dann mit Illustrationen abquält, nur damit ein Buch mehr auf dem Markt ist, von dem sich eine Vorzugsausgabe machen läßt, da darf, da muß man von einem Mangel an höherem Verantwortlichkeitsgefühl sprechen. Kubin sollte sich selbst zu hoch einschätzen, um so zu arbeiten.

Das zweite Buch, das achtzehn Lithographien über das Thema „Kritiker" enthält, ist ebenfalls mißraten. Es hätte sich aus dem Thema etwas machen lassen, wenn Kubin mehr Einfälle gehabt hätte, oder wenigstens mehr Galle. Man stelle sich vor, was Slevogt alles bei dem Wort „Kritiker" bildlich einfallen würde! Das klumpige Scheusal, das nur aus Kopf, Händen und Füßen besteht, vermittelt überhaupt keine Vorstellung. Zeichnern und Illustratoren dieser Art, denen es doch gewiß nicht an Anlagen fehlt, hat Menzel umsonst gelebt. Man möchte fluchen: Heilige Selbstdisziplin!

Frank Wedekind, Herakles. Dramatisches Gedicht. Mit 20 Steinzeichnungen von Edwin Scharff. 1920, Georg Müller Verlag, München.

Ein ähnlicher Fall. Edwin Scharff begleitet die dramatischen Verse Wedekinds mit flüchtigen Aktphantasien. Sehr geschickt, sehr akademisch, sehr manieriert. Das Buch ist gut gedruckt. Es würde sich ohne die Zeichnungen noch besser lesen, weil Wedekind Vorstellungen zu erwecken versteht, denen der Illustrator auch nicht entfernt nachgekommen ist.

W. Waetzoldt, Gedanken zur Kunstschulreform. Verlag Quelle & Meyer, Leipzig, 1921.

Waetzoldt faßt in dieser Studie produktiv zusammen, was über das Thema der Kunstschulreform im letzten Jahrzehnt gesagt worden ist. Wer die Vielgestaltigkeit des Diskussionsstoffes kennt, wird ermessen können, welch tüchtige Arbeit damit geleistet worden ist.

Zu einem willenskräftigen Resumée ist Waetzoldt durch seine ruhige, vorsichtig gründliche Natur und durch seine die genaue Kenntnis des Stoffes verbürgende Stellung eines Fachdezernenten des preußischen Ministeriums für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung gleicherweise geeignet. Er hat sich im wesentlichen den Vorschlag Wilhelm von Bodes zu eigen gemacht, wonach Kunstakademien und Kunstgewerbeschulen vereinigt werden sollen; er schlägt eine einheitliche Hochschule für freie und angewandte Kunst vor und will — nach einem Probehalbjahr — die Schüler unterrichtet wissen in Lehrwerkstätten und Fachklassen für freie und angewandte Baukunst, Plastik, Malerei und Graphik; ergänzend sollen sich kunstgewerbliche Werkstätten für Metallarbeiten, Keramik, Textilkunst, Bekleidungskunst und Buchbinderei, weiterhin dann „allgemeinbildende Klassen" und endlich die Meisterateliers für die freien und angewandten Künste anschließen.

Im einzelnen wäre zu dem Programm und zu seiner Begründung noch Kritisches zu sagen; als Grundlage einer vom Staate ausgehenden Reformtätigkeit haben die Vorschläge aber eine nicht zu unterschätzende Bedeutung. Um so mehr, als der zweite Teil des Buches — unseres Wissens zum erstenmal — eine auf genauer Tatsachenkenntnis beruhende Geschichte des Kunstschulunterrichts in Preußen bringt, die ebensowohl die Wege zur Verwirklichung der Reform zeigt, wie auch die Ressortschwierigkeiten, die sich jedem einheitlichen Wollen entgegenstellen, und die wohl nur von einem Diktator des gesamten Kunstschulwesens überwunden werden könnten.

Wohltätig ist der Ton der Schrift. Waetzoldt hält sich fern von aller Übertriebenheit und redet über das Thema, wie allein darüber geredet werden sollte: mit dem Willen,

diese Fragen so gründlich, sachlich und zugleich so unbedingt wie möglich zu behandeln, sie aber letzten Endes auch wieder nicht zu wichtig zu nehmen. Die Frage des Kunstschulunterrichts ist in der Tat, so bedeutsam sie dem Tag und dem Einzelnen werden kann, für das Ganze der Zeit, für die Zukunft unseres Geisteslebens ziemlich unbeträchtlich. Die wichtigen Entscheidungen werden, langsam und zuerst kaum sichtbar, dann aber unwiderstehlich, von einer anderen Seite kommen.

Honoré Daumier, Lithographien: 1828—1851. Herausgegeben von Eduard Fuchs. Mit 87 Textillustrationen und 72 in Originalgröße nachgezeichneten Lithographien. Alber Langen Verlag, München.

Dem Buch über die Holzschnitte Daumiers läßt Eduard Fuchs nun einen ersten, bis 1851 reichenden Band über die Lebensarbeit des Lithographen folgen. Dem Text ist wieder eine vollkommene Kenntnis des Stoffes und ein leidenschaftliches Interesse nachzurühmen. Doch vermischt der Verfasser noch mehr wie früher seine politischen Meinungen mit den biographisch künstlerischen Betrachtungen. Es zeigt sich, daß sein Verhältnis zum Leben nicht frei genug ist, um der Freiheit eines Daumier gerecht werden zu können. Mit dem Rühmen und dem Wissen allein ist es nicht getan.

Eine unglückliche Idee war es, die Lithographien in der Originalgröße von einem Lithographen (Paul Mechel) nachzeichnen zu lassen. Der Zweck, die Originale möglichst lebendig zu geben, ist durch dieses Verfahren nicht gefördert, er ist dadurch vernichtet worden. Der Nachzeichner hat sein bestes getan; eine Handschrift läßt sich aber überhaupt nicht kopieren. Sie läßt sich höchstens fälschen. Herausgeber und Verleger haben nicht mit dem „intellektuellen Interesse des Betrachters", wie Kant es nennt, gerechnet. Aus den Lithographien von Mechel blickt jemand hervor, der Daumier ähnlich sieht, der aber nicht Daumier ist. Diese Art der Wiedergabe deutet auf eine unkünstlerische Gesinnung und man hat Eduard Fuchs in Verdacht, daß er sich bei Daumier überhaupt für anderes interessiert als für den Künstler. Und diesen Verdacht bestätigt der Ton des Textes. Die Folge ist, daß die Publikation den Kunstfreund weniger interessiert, als sie es dem Aufwand von Interesse und Arbeit nach sollte.

Wilhelm Steinhausen, Eine Einführung zum Verständnis der geistigen Grundlagen und eine Auswahl von Hauptdokumenten seines Schaffens. Von Oskar Beyer. Mit 36 Bildtafeln. Im Furche-Verlag, Berlin 1921.

Wes Geistes Kind dieses Buch ist, beweist der Untertitel. „Einführung zum Verständnis der geistigen Grundlagen." Der Verfasser glaubt, Steinhausen unterscheide sich — zu seinem Vorteil — von andern Malern, die man versteht, indem man einfach ihre Bilder anschaut, er sei tiefer und bedürfe eines theosophischen Verständnisses. Dem entsprechen auch die Kapitelbezeichnungen: „Poesie-Welt" und „Göttliche Welt". Das Malerische scheint dem Verfasser bei einem Maler also nicht so wichtig, trotzdem er verschiedentlich versichert, es handle sich nicht um den Menschen Steinhausen, sondern um den Künstler. Hier und da ist der Versuch gemacht das Lebenswerk kritisch zu sichten; trotzdem ist das Buch grundsätzlich auf einen falschen Ton gestimmt. Beyer spricht ungefähr von Steinhausen, wie Henry Thode von Thoma zu sprechen pflegte. Es ist viel die Rede von Gefühl, Beseelung, Innerlichkeit; es dämmert dem Verfasser nirgends die Einsicht, daß der besser malende Künstler, um seiner besseren Malerei willen, auch das stärkere Gefühl haben muß. Ein begeisterter Verehrer hat dieses Buch als Gabe dem Künstler zum 75. Geburtstag dargebracht; nur versteht er leider nichts von Malerei. Ihn begeistert nicht die Kunst, sondern etwas Menschliches: die stille, frauenhafte Güte Steinhausens. Dessen Gestalt nimmt für ihn etwas Apostelhaftes an. Es macht sein Urteilen nur schlimmer, wenn er anmerkt, vielleicht müßten wir erst durch den Expressionismus einen Weg zum Verständnis Steinhausens finden. Kurz, es hat wieder jemand zur Feder gegriffen, um einem Maler eine Biographie zu schreiben, der in keiner Weise das innere Recht dazu hat. Das ist in dieser Zeit das Übliche. Beyer wird sogar von einem namhaften Dichter wie Wilhelm Schäfer sekundiert, der dem Katalog einer Steinhausen-Ausstellung (im Frankfurter Kunstverein) ein Vorwort geschrieben hat, und der bei dieser Gelegenheit ohne Ursache die angreift, die seine hohe Schätzung Steinhausens nicht teilen. Dieser Vorkämpfer der Kunst in den Rheinlanden zeigt damit nur einmal mehr, daß er vom Wesen der malenden Kunst das Entscheidende nie begriffen hat; dem würdigen Künstler aber erweist er, ebenso wie Oskar Beyer es getan, einen schlechten Dienst.

Mit Steinhausen verhält es sich in Wahrheit so, daß er als ein später Enkel zarter Nazarener angesprochen werden muß, als ein zärtlicher Lyriker, dem heute eine Melodie gelingt und der morgen eine Banalität sagt, als ein im Instinkt unsicherer und schwacher, im Kunstverstand mittelmäßiger Maler, der aber manchen guten Augenblick gehabt hat und mancherlei vom Handwerk weiß. Keine starke, saftige oder reiche Persönlichkeit; aber doch eine Persönlichkeit. Die Natur hat nicht viele Kräfte in ihm gemischt; diese wenigen Kräfte aber haben eine bescheidene Harmonie. Jungfräulich bis ins Greisenalter wirkt Steinhausen. Sehr konventionell, kritiklos und ängstlich, zuweilen aber erklingt etwas von volksliederhafter Einfachheit. Eine Kunst ohne Substanz; doch beginnt es im Nebulösen hier und dort anmutig zu klingen. So ist Steinhausen. Wer ihn anders malt, gibt eine Ideologie statt einer Wirklichkeit.

Künstler Anekdoten

WICHTIGE KUNSTHISTORISCHE ENTDECKUNG.

Der Name Trecento, der bisher als Bezeichnung eines Jahrhunderts gegolten hat, wird sich als Eigenname eines italienischen Meisters nachweisen lassen. Sein hundert Jahre früher geborener Vorgänger ist uns ja als Persönlichkeit längst bekannt; teilt doch zum Beispiel Otto Grautoff in der „Kunstchronik" vom 22. April mit, „es stehe zweifellos fest, daß der Italiener Dugento eine maßgebende Rolle im Aufbau der Ikonenmalerei in Nowgorod gespielt habe."

TSCHUDI-ANEKDOTEN.

Hugo von Tschudi führte einst einen Minister durch die Nationalgalerie. Vor dem Bilde von Courbet: „Uhu ein Reh anschneidend" äußerte der Minister: „Merkwürdig, daß ein Sozialdemokrat ein so schönes Bild hat malen können!"

*

Ein andermal stand Tschudi mit der Kaiserin vor Anton von Werners Bild „Im Etappenquartier von Paris 1871". Die Kaiserin äußerte sich sehr abfällig über das Bild. Tschudi freute sich darüber und drückte der Kaiserin seine Genugtuung aus, daß auch sie dieses Bild schlecht finde. Da sagte die Kaiserin: „Sie irren sich Herr Direktor, ich finde die Malerei ausgezeichnet, ich finde es nur unerhört, wie diese Offiziere mit den schmutzigen Stiefeln auf den guten Polstermöbeln daliegen."

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Rembrandts wiedergefundene Gemälde 1910 bis 1920. Klassiker der Kunst Bd. 27. Herausgegeben von Wilhelm R. Valentiner. 120 Abb. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart 1921.

Heinrich Heine, Florentinische Nächte. Mit Lithographien von Wilhelm Wagner. Verlag Fritz Gurlitt, Berlin 1920.

A. v. Hildebrand zum Gedächtnis. Verlag G. D. W. Callwey, München.

Rembrandt-Bibel, Bd. I, gewählt und eingeleitet von E. W. Bredt. Hugo Schmidt Verlag, München.

Polykrates von André Jolles. Mit Zeichnungen von Dr. Fritz Krischen. Weidmannsche Buchhandlung, Berlin.

Das Puppenbuch. Verlegt bei Erich Reiss, Berlin 1921.

Buddhistische Tempelanlagen in Siam. Von Karl Döhring. Vereinigung wissenschaftlicher Verleger.

Max Beckmann, J. B. Neumanns Bilderhefte.

Köpfe von Werner Heuser. Elf Holzschnitte. Mappe XI der Ausgaben der Galerie Flechtheim. Düsseldorf 1921.

Die ersten Menschen. Acht Holzschnitte von Louise Wintermeyer. Verlag Lipsius & Tischer, Kiel 1921.

NEUNZEHNTER JAHRGANG, NEUNTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 12. MAI. AUSGABE AM 1. JUNI NEUNZEHNHUNDERTEINUNDZWANZIG. REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G. M. B. H., LEIPZIG

MAX LIEBERMANN, LESENDE DAME
(GOUASCHE)

Kunst und Künstler

VON DEN WANDLUNGEN DER NEUEREN KUNST

MALERERLEBNISSE

VON

FRIEDRICH AHLERS-HESTERMANN

Ein kleines Fach des Bücherschrankes, das ein wenig vernachlässigt und vergessen mit allerlei Broschüren dalag, gab kürzlich der Erinnerung einen reichen Stoff. Es waren Kataloge von Kunstausstellungen, im Laufe der Jahre zusammengetragen. Wortlos, ohne das Pathos des Verteidigers oder Anklägers, gaben die Reihen der Künstlernamen und die Illustrationen ein — freilich lückenhaftes — Bild der eiligen und unaufhaltsamen Wellenbewegungen des Kunstlebens der letzten zwanzig Jahre, ließen die Gefühle wieder auftauchen, die man leidenschaftlich dem Neuen entgegengebracht hatte und den Nachhall all der Diskussionen, der Prophezeiungen, die man im Freundeskreis daran geknüpft hatte. Es ist vielleicht gut und heilsam für den, der nicht nur blinden Rausch oder Gelegenheit zu subjektivster Parteinahme in den Erscheinungen des Augenblicks sucht, sich zu gewärtigen, wie oft, wie rasch hintereinander eine neue Generation, ein neues Ziel, eine neue Formulierung des Kunstwillens auftrat, und wie rasch das Neue, das Moderne daran veraltete. Und kann so eine Möglichkeit geben auch für den, in dessen Adern nicht das kühle Blut teilnahmsloser Objektivität fließt, zum heutigen Geschehen einen Abstand zu gewinnen, aus welchem das Bleibende — nenne man es Qualität, Schönheit, lebendiger Wert — abzüglich des Neuheitsreizes dem ruhigeren Blick sich kundtut.

An noch etwas gemahnen diese schmalen Heftchen, wenn im Bort darüber die dicken Rücken der Kunstbücher und Zeitschriften ins Auge fallen. Wir sind zumal in Deutschland groß darin, Systeme aufzubauen, unter deren Quadern manch sprießendes Leben zerdrückt oder verborgen wird, das später oft die Kraft hat, wachsend die Blöcke zu zersprengen; wir projizieren die Dinge in einer schönen Ordnung an die Wolken, aber das ewig Werdende spottet unserer Abstraktionen.

Die Kunst unserer Tage und ihre Verkünder fordern laut ein sehr hohes Maß von Begeisterung,

E. EITNER, WINTERLANDSCHAFT

man möchte sagen, von Hingabe geschlossenen Auges. Ihnen erscheint schon die Freude an der Kunst der Malerei verdächtig und geringeren Ranges, etwa wie dereinst dem Wagnerianer der Genuß am bel canto, und ein Merkmal des kaltherzigen Snob. Spielt aber nicht gerade der Kaltherzige mit der hemmungslosen Hingerissenheit vor dem Blendenden der Modernität, die große Rolle unter deren Bewunderern? Modernität, das neue Mittel, das neue Ziel, Zauberhauch unserer, nicht vor uns gewesener Dinge! Eine Generation, die Augen voll der Schlammbilder des Grabenkrieges, der Welt des Stacheldrahts oder der muffigen Schreibstuben, spürt ihn jetzt zum ersten Male. Die aber schon vorher schauend da waren und jetzt noch keine Greise sind, haben ihn bereits häufiger erlebt, haben vielleicht jedes Mal gedacht: Hier ist das Endgültige, hier geht es nicht weiter, das sind Wir, die Epoche . . .

Die ältesten unter den Heften sind aus den neunziger Jahren, „Große Kunstausstellung des Kunstvereins Hamburg“ steht darauf. Am Sonntag ging man mit den Eltern hin, durch die Tür — wie plastisch! — sah man einen maurischen Hof mit Arabern und hockenden Frauen. Dicke Goldrahmen umschlossen sorgfältig gemalte Schneelandschaften, Szenen aus Ober-Bayern, Pastellporträts und Sonnenuntergänge mit Spiegelung, die dem Knaben schön und nachahmenswert erschienen. Plötzlich stand dazwischen eine Gruppe mißbilligender Menschen vor einem grellgrünen Bilde, auf dem auch noch, um es schlimmer zu machen, irgendwo helles Gelb und Blau angebracht war. Alles ließ seinen Witz daran aus, und diese ärmlich gerahmten, harten Flecke sahen ja wirklich aus wie ein lächerlicher Eindringling, der in wohlerzogene, gute Gesellschaft geraten ist und dort auch noch seine Faxen macht. Der von den Bildern peinlich berührte (und die Bemerkungen der Beschauer höchst scharfsinnig findende), kunstbegeisterte Junge hörte, daß diese Modernen es gemalt hätten, und daß man keine andere Erklärung habe, als daß sie alle verrückt seien.

Aber nach Jahr und Tag gab es wieder so eine Ausstellung, und diese Bilder, diese Farben

waren häufiger geworden. Man erzählte sich kopfschüttelnd, daß der Direktor der Galerie die jungen Künstler ermuntere, und — seltsam aber zu denken gebend — man sah den blauen Verkaufszettel an einigen Leinwänden. Nun wurden sie von dem Knaben immer noch ablehnend, aber doch mit einer Neugier betrachtet, in der sich schon ein klein wenig von der Erregung durch das Neue und die unbewußte Lust zu widersprechen regte. Als er jetzt einmal von ernsthafter, erwachsener Seite hörte, das sei garnicht so schlecht, und selbst auf einem hellen sandigen Gartenweg einen violetten Schatten beobachtet hatte, wagte er die Rebellion gegen die kompakte Mehrheit in Schule und Familie und erklärte sich für die Moderne, die sich darstellte als sonnenüberblitzte Menschen in Alleen und Biergärten, blauer Schnee, malvenfarbige Schattenflecken auf orange Grund, rote Kühe auf grasiger Wiese, die sich korkenzieherförmig im Wasser spiegelten.

Aber nach einiger Zeit lernte er einen Altersgenossen kennen, der auch Maler werden wollte und ihm sehr imponierte. Dieser sagte, das sei garnicht die richtige Moderne und ging mit ihm ins Kupferstichkabinett, wo sie die Böcklinreproduktionen, das Stuckwerk und Klingers Brahmsphantasie betrachteten. Und dann studierte man den „Pan" mit Scheu, Neugier und Begeisterung. Denn dort fand man Ludwig von Hofmanns tanzende Gestalten, seltsam wellenförmige Stilisierungen von Otto Eckmann und van de Velde, und auch die Werke der Dichter, die im häuslichen Kreise mit demselben Epitheton belegt wurden, wie die Maler. Jetzt erschien die Moderne unter dem Bilde von

WILHELM TRÜBNER, SCHLOSS HEMSBACH

Akten, die eine tiefe Idee ausdrückten, oder sich mit Faunen und Kentauren vergnügten.

Die Kunstzeitschriften, die Reproduktionen vermittelten dann dem habgierigen Geiste wahllose und nicht ganz richtige Eindrücke: In der „breiten" Malerei Münchens oder der Schotten, in Zorns und Thaulow nordisch-pariserischer Mischung, bei Hammershoi, bei Blanche, Aman-Jean und Zuloaga schien „es" zu liegen. Und manchmal glaubte man, man habe es gefunden. Aber der Blick war nur getrübt worden. Denn da befindet sich zwischen den Katalogen ein dünnes weißes Heft mit der Marke des Kiepenträgers von Liebermann und der Name Cassirer, Berlin steht auf dem Umschlag. Das war 1899, und das Verzeichnis nennt 16 Manets, 13 Degas, 5 Puvis de Chavannes und eine Sammlung Slevogtscher Bilder. Das Vorwort ist von Zola. Es waren Werke wie das Déjeuner sur l'herbe dabei. Aber in der Erinnerung steht nur ein vages Unbehaglichkeitsgefühl, eine leise quälende Ahnung von der Verpflichtung sich mit diesen zunächst nur als geistreich, als allzu angedeutet empfundenen Dingen auseinanderzusetzen. Mehr fast als diese Bruchstücke des ungeheuren Ausdrucks der Zeitgeschichte interessierte ein anderes, durch Aufsätze, die unsere Sprache redeten bereits nähergebrachtes „Bruchstück," die Einrichtung des Lesezimmers von van de Velde. Erst jahrelang später kam das Gefühl mea res agitur zum Durchbruch, als in einem klassizistischen Patrizierhause der eigenen Stadt Cassirer einen Salon eröffnete, wo dieser Hauch als Stil empfunden wurde, auch ohne Möbel. Denn in den schlichten Räumen standen nur ein paar jener herrlichen Sheraton-Stühle, deren kühle Eleganz man wieder entdeckt hatte. Die touche war das Erregende, der Strich, das Farbenkomma, das leicht rauschhaft Zitternde, das „Weltstädtische" nicht nur dessen, was aus Frankreich stammte, auch des Berlinischen. In der Tat spürte man die schwebende Beglückung bei Slevogt und Hübener, wie bei Sisley. Es gab herrliche Dinge zu sehen, einmal hatte Durand-Ruel gar seinen ganzen Besitz an Renoir geschickt, der freilich nur in dem älteren Teil, wie der Loge und den Canotiers ganz genossen wurde. Man fühlte sich getragen, man hatte erkannt: Hier war der Ausdruck der Zeit, dies war die Moderne, die Leute vom Kunstwart waren Dunkelmänner, sie trugen einen geistigen Gehrock von Anno dazumal und einen teutschen Bart von großer Lächerlichkeit.

Aber zu diesen kleinen wirklich vollendeten Ausstellungen, in die niemand ging, gab es alljährlich die große Ergänzung in Berlin, in der Sezession. Hatte in der Hamburger Umgebung die Sicherheit, das Überzeugende der kleinen Darbietung schon etwas Zustandhaftes, so gab es hier den Kampf. Die provisorische Bude im Garten des Theaters des Westens wirkte pionierhaft, als ein Protest gegen den Raumprunk der Glaspaläste. Blitzblank und neu waren die sonnigen Bilder der Berliner, rapide und auf der Höhe. Mit kühler Interesselosigkeit musterte man das, was aus München geschickt war: Dieser Stuck honoris causa, Benno Becker, Habermann, Landenberger. Nur Uhde etwa marschierte mit seinen Gartenbildern in der Reihe. War nicht — bei aller Hochachtung — Manet schon etwas muffig neben dem augenblitzenden Slevogt? Den ahnungslosen Jünglingen, die nicht mit der Erfahrung ihrer Augen, sondern höchstens durch Bücher wissen konnten, aus welcher Tiefe so ein losgelöstes Stück Frankreich stammte, schien es beinahe so.

Und doch war die Kunstgeschichte schon weitergegangen. Man hatte einzelne Symptone bemerkt: Edvard Munch hatte in Hamburg Verehrer und Freunde und zeigte hier seine Bilder. Es war ein gewaltiger Anprall, diese wie Glasfenster leuchtenden Sommernächte aus Asgaardstrand, wo die Menschen kaum Gesichter hatten und von geschlängelten Konturen gruppenweise umfaßt waren. Die Diskussionen gingen hoch, aber man konnte ihn nicht in den Komplex der Erfahrungen einreihen. Er erschien als nervöser und sonderbarer Außenseiter, und die mystischen Dinge wurden als „literarisch", was streng untersagt war, abgelehnt.

Ein anderes Mal zeigten die gewohnten Räume bei Cassirer ein völlig unerwartetes Gesicht: Die Neo-Impressionisten funkelten und glitzerten von den Wänden, Signacs Orange tönte Fanfaren, Cross' liebliche Südlichkeiten leuchteten und Rysselberghes salonmäßige Bildnisse glänzten und waren so gut zu erkennen. Aufsätze und Bücher behandelten ihr System und seine wissenschaftlichen Grundlagen, und es wurde die moralische Forderung an den Maler gestellt, sich ihrem einzig zukunftssicheren Heerbann anzuschließen. Aber in einem Nebensaal hingen gleichfalls Moderne, kleine Dinge

MAX LIEBERMANN, FRAUENBILDNIS. PASTELL

von Vuillard, Roussel und Bonnard, sowie ein paar Familienkompositionen von Maurice Denis. Da war nun wirklich ein Neues, ein Blendendes, Herzklopfen machendes! Und während man im Neo-Impressionismus trotz der Apologeten mehr einen allzu gespitzten Kollektiv-Versuch von ein paar Künstlern sah, der etwas von Spezialität an sich hatte, regte besonders Denis sehr zum Nachdenken an. Alle hatten runde Köpfe und waren fast schattenlos. Es war eine komische Primitivität darin, keine Pinselstriche, kein „Temperament", alle unsere Kriterien versagten. Leichter waren Vuillard und Roussel zu schmecken, das war Malerei, und sehr verfeinerte. In Kopenhagen, wo man vor kurzem gewesen war, hatte man sich sehr an den Interieurs mit lesenden Damen und und schönen Mahagoniemöbeln gefreut, jetzt stand man vor Vuillard und fand doch, daß die Malerei besser sei, (Dänemark erschien plötzlich provinziell) aber bei den Dänen sei mehr „Seele". Seele war nun eigentlich verboten, etwas lächerliche Leute reklamierten sie ständig für Thoma und dessen dünne Nachempfinder, nicht ohne die sogenannten Impressionisten als herzlose Augenmenschen, Virtuosen und Geschmäcker zu beschimpfen. Wir aber hatten gefühlt — nachdem wir einmal über den ersten Reiz, über das Bezaubernde und Fremde eben des Modernen hinweg waren —, daß auch in den lebendigen Tupfen der Pissarro oder Sisley, oder gar in dem süßen Glanz eines Renoir eine Seele saß, wie ein Vogel im Maiengebüsch, und freilich nicht wie eine herausfordernd drapierte Jungfrau mit hörbarem Augenaufschlag. Deswegen schränkten wir unsere Kritik an Vuillard (die vom heutigen Blickpunkt aus wohl Berechtigung hatte) und die Begeisterung für die Dänen gleicherweise vorsichtig ein, bedenkend, daß die altväterischen Stuben und der stille Lichtkreis der Petroleumlampen mehr als billig unser Herz und seine Kindheitserinnerungen bestochen haben möge. —

Aber diese kleine Ausstellung war nicht das einzige Ereignis, das uns den Vorhang aufriß vor dem Schauspiel der neuen Malereiwelt, sondern sie wie auch manche folgende — so die unvergeßliche große van Gogh-Ausstellung an gleicher Stelle im September 1905 — bildeten das Illustrationsmaterial zu einem Buche, welches die aufwühlende, hinreißende Wirkung einer Epopöe mit der geschliffenen eleganten Sachlichkeit der „Höhe der Zeit" vereinte, mit Meier-Gräfes Entwickelungsgeschichte der modernen Kunst. Wir hatten mit dem Hochmut der Leute vom Metier in den Kunstschreibern immer nur lederne Gesellen gesehen, oder auch, wie in dem trefflichen Heilbut, zarte Liebhaber, die in wohlgesetzten Worten sagten, was man schon wußte oder zu wissen glaubte. Meier-Gräfe aber ließ im Halbschatten die Rüstungen von Helden aufblitzen, daß sie riesengroß wurden, zeigte Verknüpfungen, Verwandtschaften, Seelenzüge einzelner und ganzer Bewegungen, stellte solche, die man stillschweigend als groß angenommen hatte, an die Rampe und zeigte, was da hohl und leer in ihrer Brust war. Sehnsucht weckte er vor allem und das quälende, treibende Gefühl, daß Malerei nicht ein gemütlich-stillebenhafter Betrieb mit noch so ernsthaften Stirnfalten sei, sondern daß man — man wolle oder nicht — mit handeln müsse in dem dramatischen Zusammenhange der Gegenwartsschöpfung. Da war das Gauguinkapitel! Am Abend stand man auf der Brücke und sah die Schwäne unter sich gleiten und dachte, daß nun all die raschen Pinselstriche, die Wirtschaft mit den Reflexen und Sonnenflecken vorbei sei, daß alles groß und einfach werden müsse wie dieser wolkenlose, porzellanblaue Dämmerungshimmel, daß man fort müsse, weit fort, irgendwo Fresken malen, daß man klein, lächerlich, provinziell, aussichtslos, — unmodern sei.

Nun war die Moderne nicht mehr ein Reiz, ein Verblüffendes oder Begeisterndes, sondern sie hieß Verpflichtung, Selbsteinkehr, strenges Gericht.

In Hagen sahen wir die ersten Gauguins, auch in Berlin auf der Sezession 1906 (deren Katalog neben den gewohnten Liebermann, Slevogt, Brandenburg, Hübener plötzlich Denis, Bonnard und Vuillard zeigte). Der Eindruck der Bilder war nicht so stark, wie die Kunde von ihnen, noch wußte man nicht, daß Gauguin garnicht das Eigentliche sei, daß vielmehr im Hintergrunde der mythische, noch unvorstellbare Cézanne bleibe.

*

Soweit es sich jetzt übersehen läßt, ist der Einfluß von Denis und Bonnard in Deutschland — auf die Sammler sowohl wie auf die Künstler — ganz ausgeblieben, während van Gogh und Munch einen ungeheuren, Gauguin, Matisse, Picasso und Cézanne einen zumal in Äußerlichkeiten

EDOUARD MANET, REITER

sehr spürbaren Eindruck hinterließen. Wir wollen uns keineswegs dem bösen Wort des klugen Picasso, der van Gogh einen sentimentalen Landstreicher nannte, anschließen, sondern uns von Herzen zu dieser sehnsuchtsvollen asketischen Feuerseele bekennen. Nur als schulbildende Norm sind seine genialen Improvisationen sicherlich nicht geeignet, ebensowenig wie die Edvard Munchs, und das Wesentliche, was man beiden entnommen hat, ist wohl ein „Alles ist erlaubt". Doch hat ein solcher Einfluß tiefere Gründe in der seelischen Prädisposition einer Zeit und es wäre schulmeisterlich eng mit armen Worten dagegen zu kämpfen, und lächerlich, jemanden anders vorzuschlagen. Aber man könnte sich denken, daß gerade Denis und Bonnard in gewissen Provinzen der deutschen Seele ein Echo hätten hervorrufen können. Hat doch das getreue literarische Gegenbild zu Denis, hat doch Francis Jammes soviel Verständnis und Liebe bei uns gefunden. Beiden ist die klare Disposition ihrer gefühlvollen Welt eigen, beide verwenden ernsthaft-spielend archaisierende Form, beide sind von einem — vielleicht ein wenig parfümierten — Katholizismus durchglüht, der aber bald anmutig, bald märchenartig in Form umgesetzt wird, daß er sich kaum als Pose oder Unechtheit aufdrängt. Der schon erwähnte Sezessionskatalog von 1906 zeigt von Denis einen Christus als Kind, auf den Stufen einer mit Weinlaubbogen bepflanzten Terrasse. Er steht, mit schlichter Geste den Finger erhebend, ganz rechts im Bilde. Vor ihm und halb von hinten gesehen knien drei kleine französische Mädchen mit Schleifen im Haar, und links, etwas weiter zurück, sind Maria und Anna niedergesunken. Im Hintergrund, von den goldenen Blättern des Laubenganges ein wenig überschnitten, steht Joseph, dessen dunkle Senkrechte mit dem gleichfalls gerade herabfallenden Gewand des Christusknaben, den Stäben der Vigne und einem Stück Mauerturm eine stille Feierlichkeit ergeben, legendenhafte Anmut und Wärme. — Und wer, der es einmal im Folkwangmuseum zu Hagen gesehen hat, vergißt die rührende Bewegung des Kindes auf dem Schoße der Gottesmutter, wie es seinen Kopf ganz hintenüberlehnt, um den mütterlichen Blick zu suchen! So hat er schöne und liebe Dinge geschaffen, die manchem Vers von Rilke gleichen.

Freilich gilt dies nur für die Zeit bis etwa 1908. Dann kam er durch seine Verbindung mit dem Kunsthause Bernheim und große Aufträge zu einem rascheren Hervorbringen, das oft eine Leere und ein Hingleiten auf den abscheulich glatten Bahnen des Salons zeigt, wie auf den großen Deckenbildern der neuen Champs-Elysées-Oper, wo unter anderem Beethoven persönlich die neun Symphonien spazieren führt. Ein schwäbischer Maler, der ihm nahe stand und für seine früheren Arbeiten viel übrig hatte, äußerte damals: Sei Frau wird dick, sei Kinder werde dick, er selbscht wird dick, — da ischts aus mit der Myschtik!

Nur eine kleine Schattierung von Lyrismus, nur ein kleines Stück jener griechischen Linie hat Bonnard mit ihm gemein. Sonst ist dieser große, dieser einzige Nachfolger und Erbe des größeren Renoir ganz anders lebendig in seiner Empfindung der Natur gegenüber und in der Handhabung des gleitenden, wirklich malenden Pinsels. Er malt das liebe Leben in einem glücklichen Lande. Auf einem der großen Panneaus, die er 1912 für den Moskauer Sammler Morosoff gemacht hat, spielen sieben Kinder und pflücken Blumen am Rande eines Weihers, auf dem komische Enten schwimmen und sich putzen. Die Kinder, Natur und etwas unbeholfene Grazie, entstammen den runden gesunden Frauen Renoirs. In den Frühlingsgebüschen küßt sich ein Liebespaar, und noch weiter weg spazieren Mädchen und weiden junge Pferde. — Die Farbe auf seinen schönsten Bildern — denn er ist überaus fruchtbar und bringt nicht alle Früchte zur Reife — ähnelt dem Laub im September: ein köstliches, etwas graues Grün, das sich leise zum matten Braun schon wandelt, unter schrägen Sonnenstrahlen silbrig leuchtet und im Schatten ohne Schwärze und Bläue ist. Aber Bonnard ist nicht etwa ein romantischer Schönredner, der das ihn umgebende Leben einfach in eine charakterlos milde Sphäre überträgt. So zeigt er auf seinem ersten großen Bilde, das ihn bekannt machte, eine bürgerliche Familie am Sonntagnachmittag in ihrem Garten vorm Hause: da sitzt ein gelangweilter Vater und ein anämischer Knabe neben einer sehr dicken, töricht lächelnden älteren Dame, und vorn raucht ein kurzer beleibter Spießer mit einem unsagbar komischen Strohhut die Pfeife. Die Kinder aber, die Hunde und Katzen sind entzückend, entzückend auch die wie zu-

CAMILLE PISSARRO, BOULEVARD DES ITALIENS

Ein deutscher Künstler ist ihm verwandt: Rudolf Großmann. Er hat die reiche natürliche Malbegabung und die überlegene Leichtigkeit der Handschrift. Aber er ist um viele Grade kälter und böser, er ist es umsoviel, wie die innere Zerrissenheit und äußere Formlosigkeit unseres Bürgertums, wie die Gehirnharlekine unserer Boheme, die er so gern mit seinem Stift aufspießt, von den gleichen französischen Schichten abweichen, als welchen die Verwachsenheit mit der ruhenden Tradition ihres Landes die Erscheinung glättet.

Die winzigen Photos in den Katalogen haben die Erinnerung an Bonnard, an Denis wieder lebendig gemacht. In der programmatischen Kunstliteratur Deutschlands trifft man kaum auf ihre Namen. So stehen in einem Werk über neuere religiöse Malerei, in welchem Leute wie Meidner, Stückgold, Pechstein abgebildet sind, nur ein paar kühle Worte über Maurice Denis, einer Reproduktion ist er nicht für würdig befunden worden. Und wenn man Bonnard wirklich den Rang zuerkennen wollte, den sehr anspruchsvolle Maler und Freunde des Schönen ihm geben, so würde er manches herrliche System verbiegen. Hier aber, wo es sich nicht um Systeme, sondern um die Skepsis ihnen gegenüber handelt, möge dieser Exkurs den beiden gewidmet sein.

MAX SLEVOGT, LEOPARDEN IM KÄFIG

fällig aussehende und doch streng gebundene Komposition und die alles mit Schönheit einhüllende Farbe. Diese häufiger wiederkehrende Auffassung des bürgerlichen Daseins dürfte uns Deutschen von heute freilich besonders schwer verständlich sein. Denn bei uns gibt es eigentlich nur die Extreme der überaus braven, gottesfürchtigen, kindergesegneten Familie etwa bei Ludwig Richter, oder die abgründige Scheußlichkeit bei Thomas Theodor Heine, und neuerdings bei Groß und vielen anderen. Bonnard aber ist ein schwebender, lächelnder Geist, er stellt dar und nimmt nicht in agitatorischer Weise Stellung gegen einen Teil der eigenen Welt, wenngleich er uns wohl fühlen läßt, daß er darübersteht und zu werten weiß.

* * *

Bevor wir, ein Malertrifolium, 1907 nach Paris gingen, erzählten wir uns nachdenklich die Geschichte von Liebermann, der dort von Munkácsy und Bastien-Lepage und manchem jetzt ganz Vergessenen erfüllt war, während er von Manet, dessen Absinthtrinker im Salon neben seinem eigenen Bilde hing, nicht viel anderes bemerkt hatte, als daß diese Nachbarschaft ihm schade. Würden wir in diesem Labyrinth das Richtige zu finden wissen? Und in der Tat sahen wir in den Kunstläden nur geschickte Banalitäten, oder herrliche Dinge des vergangenen Geschlechts. Selbst die von Meier-Gräfe als modern Genannten waren nur schwierig und selten zu erblicken. Die großen Händler enttäuschten in der Beziehung. Bei Durand-Ruel gab es außer den Impressionisten nur

EDVARD MUNCH, EIFERSUCHT

schwächliche Epigonen, unter denen ein d'Espagnat noch der beste war. Hinter Vollards verstaubter Ladenscheibe sah man das unwirtliche Innere eines dämmerigen, Reinlichkeit nicht vortäuschenden Raumes mit zahllosen Bilderrückseiten, und nur selten hatte man das Glück — die Nase platt an das Glas gedrückt, denn hinein traute man sich nicht recht — die fetzenartigen Flecken von dunkelmineralischem Blau bis rotem und goldigem Ocker eines späten Cézannes aufleuchten zu sehen. Bei den Bernheims, die gerade einen neuen Oberlichtsaal gebaut hatten, dessen bescheidene Ausstattung uns an neudeutschen Luxus Gewöhnten keinen Eindruck machte, fanden ziemlich gleichgültige Ausstellungen statt, wobei es andererseits angenehm auffiel, daß hier wie überall ein jeder hineingehen konnte, ohne ein Eintrittsgeld zu entrichten. Wir hätten, wenn wir nach diesen ersten Wochen zurückgekehrt wären, die damals sehr allgemeine Ansicht bestätigt, daß Frankreich auch in der bildenden Kunst stagniere. Da wurden wir eines Tages durch eine ortskundige Malerin in den kleinen Gartenhof einer stillen Pensions- und Atelierstraße – der rue de la grande Chaumière – gebracht, wo an eine offene, in ein winziges Zimmer führende Glastür gelehnt auf dem Sand des Bodens ungeheuer auffallende Bilder standen. Wilhelm Uhdes schlanke, hochstirnige Erscheinung tauchte zwischen den befremdlichen Leinenwänden auf und machte die Honneurs seiner jungen Sammlung. Ein merkwürdig verrenkt erscheinender Akt im Tub vor einem ärmlichen Innenraum in blau oxydierten Tönen trug den Namen Picasso, welcher von den Anwesenden so ausgesprochen wurde, als handele es sich um eine von Europa und Amerika anerkannte Größe. Grellbunt, und doch irgendwie harmonisch stand daneben ein Strandbild von Raoul Dufy, Georges Braque, (damals gab es noch keinen Kubismus) war mit südlichen Landschaften vertreten, in denen die Schatten kirschrot flossen, Metzingers Bilder sahen ein wenig wie Parodien auf den Neo-Impressionismus aus, und noch viele neue Namen erklangen, und sonderbare dünne Malmethoden wurden sichtbar. Uns kam als Vergleichsmöglichkeit der Name Munch auf die Lippen, aber wir spürten wohl, daß das nur insofern richtig sei, als er innerhalb unserer Erfahrung der einzige war, der starke Farbe lasierend auftrug und mit deformierender Umrandung die Flächen trennte. Nachdenklich gingen wir fort, nachdem wir noch zum Besuch des Café du Dôme aufgefordert waren.

Der Funke des Neuen war in unser Inneres gefallen, es lohte auf, das Gefühl jubelte; hier war es, hier war unser Platz, hier wurde an der Zukunft gearbeitet, hier wurden suchende Jünglinge zu streitbaren Männern!

VINCENT VAN GOGH, STADTLANDSCHAFT

Der Kreis des Café du Dôme — international, aber vorwiegend deutsch — bestand nun zum größten Teil aus Eingeweihten, welche alle die Ausstellungen, die Sammler und kleinen Kunsthändler kannten, wo man der neuen Kunst begegnen konnte. Hier erfuhr man auch, daß diese Bewegung recht groß sei und viel von sich reden mache. In ein paar Kojen des kilometerlangen Zeltes, welches die Ausstellung der Artistes Indépendants barg, wurde alljährlich die große Schlacht geliefert. Man nannte die Modernen les fauves — die wilden Tiere — und der Löwe unter ihnen hieß Henri Matisse. Am Sonnabendabend konnte man zu zwei kuriosen amerikanischen Sammlern im Montparnasse-Viertel gehen, zu dem Picasso-Stein und zu seinem Bruder, dem Matisse-Stein. Bei diesem war es vergleichsweise mondän: ein großer weißgestrichener Raum, ausschließlich mit Bildern und Plastiken von Matisse gefüllt. In einer Divanecke waren die Intimen versammelt, unter denen auch Matisse selbs manchmal weilte. Junge Menschen beiderlei Geschlechts, vorwiegend blonde Skandinaven und Angelsachsen, zirkulierten schweigend oder erregt flüsternd an den Wänden und zwischen den schweren Tischen, auf welchen sich Karaffen mit Wasser und Wiedergaben der sämtlichen Handzeichnungen des Meisters befanden. In diesem Saal nun konnte man besser als irgendwo und irgendwann die Entwickelung eines der stärksten Beispiele strengster Selbstzucht verfolgen, Bilder, von denen man wohl sagen kann, daß auf ihnen keine Linie und kein Fleck sind, die nicht irgendwie schon jahrelang innerlich vorher erwogen und durchempfunden wurden. Man verstand nun zunächst — aus so ganz anderer Umwelt kommend — den Sinn mancher Deformation, mancher ganz leicht getuschten Vereinfachung und Intensivierung der Farbe nicht, fühlte aber tiefen Respekt vor einer nach eigenen Gesetzen waltenden Kraft.

PAUL GAUGUIN, MYSTISCHE SZENE

— Der andere Stein trug einen roten Bart, goldene Brille und Sandalen. Er sah aus wie die Theorie in Person und betrieb selbst die Malerei, später unter Matisses Leitung, aber er war bescheiden und in seinem Atelier merkte man nichts davon. Sondern da hingen schöne, große Frühwerke von Picasso: der Jüngling mit dem Roß am Zügel, an Chassérieaus Fresken gemahnend, ein Ephebe mit Blütenkranz im Haar, der unsern sehr kritischen Augen ein wenig des Eklektizismus verdächtig schien, sowie reizende lionardeske Zeichnungen. Auch ein Pastell von Renoir, sogar eine herrliche Skizze von Delacroix vertrugen sich gut mit den auch hier zahlreichen Matisse.

Dessen Einfluß war plötzlich überall spürbar. Außer seinen internationalen Anhängern näherten sich damals Marquet, Othon Friesz, Manguin, auch Dérain und Vlaminck irgendwie seinem Stil. Bis dahin war uns — selbst bei van Gogh, Munch oder Toulouse-Lautrec — immer nur der Weg vom Natur- oder Phantasievorbild aus geläufig. Matisse aber ging von der gegebenen Bildfläche und selbstgestellten Gesetzen aus. Er paßte die Disposition seiner Zeichnung dem Rahmenviereck an und ordnete seine Koloristik so, daß sie ein in sich harmonisches und kontrastreiches Ganzes ergab. Während etwa die Impressionisten und ihre Nachfolger sich bemühten, in dem indifferenten Schattenton doch irgendeine Farbe zu erkennen, die sie dann dem farbigen Ganzen zur Liebe etwas übertrieben, suchte Matisse zu seinen Lichttönen, welche er erst in eine Beziehung zueinander setzte, entsprechende klare Farben, die Schatten „bedeuteten" und lediglich in dieser Bedeutung auf der Fläche vorkamen. Auch den dickeren oder dünneren Farbauftrag, die stehenbleibenden Flecken Leinwand, den Kontur bezog er in seine Wirkungsmittel ein. Das Erstaunliche war, daß er dadurch nicht etwa

PIERRE BONNARD, UNE APRÈS-MIDI BOURGEOISE

zu geschmacklichen und dekorativen Spielereien kam, sondern zu einem merkwürdig gehobenen und gesteigerten Natureindruck. Das lag vor allem an seiner kraftgeschwellten Zeichnung. Er hatte sich in langen Jahren des Studiums im Atelier Carrière und auf der Akademie des Beaux-Arts bis zur Selbstaufgabe an die Natur gehalten — wie er auch von seinen Schülern verlangte, zunächst mit Senkblei und Messungen „genau zu kopieren" —, ehe er sich gestattete, seinem geschärften Gefühl folgend, die Form unter dem Zwange der Idee zu verändern. — So sahen wir uns vor Problemen und Fragen auf Gebieten, wo wir diese kaum vermutet hatten. Hier offenbarte sich die Moderne uns nicht nur auf der Oberfläche des Bildes, sondern in der Einstellung zur Natur, zur Kunst und deren Mitteln. Heftig tobte der Kampf in der Brust der jungen Menschen, die alles auf sich selbst beziehen mußten. Es mahnte, es drängte: mitteilnehmen, mitkämpfen unter den bestrahlten Fahnen. Es mahnte, es drohte: nicht vom flüchtigen Glanz des Augenblicks sich bestechen lassen, Echtes von Falschem, Schnörkel des Zeitgeschmacks von notwendigem Ausdruck der Zeit unterscheiden. Herrliche, verzweifelte, aufbäumende, arbeitsame, hoffnungsvolle Spanne des Sichselbsterfühlens! —

Eine Reise nach Berlin zeigte unter den Altersgenossen Rat- und Weglosigkeit. Farbmassen wälzten sich trübe und dickflüssig über sehr große Leinwände und begruben die Struktur der Bilder unter sich. In Werken, wie denen von Beckmann, welche typisch waren, herrschte eine Art Katastrophenstimmung, sie schienen aufs geratewohl zusammengemalt in der vagen Hoffnung, soviel Materie und verzweifelte Arbeit müsse doch wohl ein „Bild" ergeben. Das frische, frühlinghafte Gelände der Berliner Sezession von ehedem sah aus wie fahle, abgeerntete Kartoffelfelder. Aber von ferne zog schon das Grollen einer neuen Moderne auf. In Dresden und in Westphalen hatte es sich zusammengeballt, Nolde, Pechstein, Schmidt-Rottluff, Heckel hatten aus viel Chaos, hohen Wünschen, Südsee, Afrika und ein wenig Matisse ihr Programm geformt, und 1910 hatten die Berliner Gelegenheit, in der ersten kleinen Ausstellung einer „Neuen Sezession", deren Katalogdeckel ein wildes bogenschießendes Weib von Pechstein zeigte, die „Moderne" zu erleben, und im figürlichen wie im wörtlichen Sinne darauf zu spucken.

Auf uns war die Wirkung des Neuen darin damals nicht so stark, einmal, weil wir von den

MAURICE DENIS, DER OBSTGARTEN

Independants her schon an groteske äußere Bilderscheinungen gewöhnt waren — stellten doch dort Chagall, Archipenko und viele andere Russen, Ungarn und Balkanier aus — und dann, weil drei Ereignisse bei einem neuerlichen Aufenthalt an der Seine unsere Seelen wiederum in große Bewegung brachten: der Kubismus, Henri Rousseau und die Cézanne-Gedächtnisausstellung.

Cézanne war tot und groß und der Frage nach dem Werte schon entrückt. Aber die zufällige und falsche Einreihung unter die „Impressionisten", seine Zeitgenossen, hatte bis dahin die Erkenntnis erschwert, auf wie ganz anderem Plan sein gewaltiges Werk sich realisiert hat. Man hatte ihm ein paar Farben, seine weiße Fruchtschale und die dekorativen Bestandteile seiner Aktkompositionen leichten Herzens entnommen. Eine neue Generation, allen voran der ernste und starke André Dérain, entdeckte die Bedeutung des plastischen und räumlichen Elements, des kubischen, in diesen blockhaften Häusern, Krügen und Gestalten. Hier war der eine Ausgangspunkt für jene Bewegung, die sich im Gegensatz zu der Matissegruppe, mit den Raumproblemen beschäftigte und unter der Bezeichnung Kubismus bekannt wurde. Ein zweiter war in Picasso zu finden, dem bezaubernden, etwas wunderkindhaften Spanier. Ein wenig boshaft, aber in irgendeinem Sinne richtig sagt ein Atelierwort, das ihn ganz kurz charakterisieren will: er muß sich sehr langweilen! Gibt man der Langeweile den Beisinn ewig über sein Erreichtes hinaus suchender Sehnsucht, hat man vielleicht ein Stück Ariadnefaden in der Hand. Er hatte die Welt seiner stummen, leidverklärten Seiltänzer, die blaue Atmosphäre um ganz zarte, ernste Geschöpfe satt, und strebte nach Herberem, Härterem. — Eines Abends brachte er begeistert zu den Steins sein Skizzenbuch mit Aquarellen nach Negermasken, tabakbraun auf blaßgrünem Grunde, mit grätenförmigen Anschattierungen. Die spitzen Holznasen und dunkeln, leeren Augenhöhlen zeigten ihm Wirkungen, weit stärker als die europäischen Fleischgesichter. Andere Reize fand er und sein Freund Braque in Mechanismen — nicht in richtigen Maschinen, wie manche unserer Architekten, sondern etwa im Innern von Musikinstrumten, er fand sie in der dämmerhaften Raumwirkung gotischer Steinkonstruktionen, in den kleinen umgebenden Dingen des Alltags, in Spielkarten und Flaschenetiketts, er bezog schließlich Tapetenreste und allerhand Bedrucktes in sein höchst graziöses und sehr ernsthaftes Spiel hinein, mit einer sensiblen Sicherheit, als handele es sich um unerforschte, aber sicher fundierte Gesetze, die Stellung der schließlich ganz entmaterialisierten Gegenstände durch Lineamente, Kurven und Winkel, Schattierungen und Helligkeiten innerhalb seines Rahmens fixierend, zwecklos und schön, wie absolute Mathematik.

Er ist dessen jetzt müde geworden und spielt es nur noch manchmal, sonst hat er sich Zeichnungen zugewandt, die sich präzise und streng, klassizistischem Geschmack sich nähernd, an die Natur halten.

Unter seinen Nachfolgern und Freunden ist nur der zarte Georges Braque — ein Corot des Kubismus — ihm ebenbürtig. Sie haben ein überaus ernstes System aufgebaut, sogar mit einer Art Gewissenszwang für andere zeitgenössische Künstler. (Man denkt an die gleiche Erscheinung bei den Neo-Impressionisten.) Ihre Theorien geben sich sehr wissenschaftlich, sie sind schriftlich durch Gleize und Metzinger formuliert und man kann es nachlesen. — Eine zarte Ranke schlang sich um den kantigen Block der Dogmatiker: die Kunst eines Mädchens, Marie Laurencius. Wie die schlankbeinigen Kinder in den Alleen des Luxembourg-Gartens den Diabolo in die Luft schleuderten und auffingen, so spielte diese reizende Pariserin mit den erkämpften Formen der Männer, eine eigene graziöse Gefühlswelt zu schöner Darstellung bringend.

Aber noch ein letztes Erlebnis tauchte aus dem unerschöpflichen Boden von Paris empor: die Erscheinung eines großen, verlachten Primitiven, des pensionierten Zollbeamten Henri Rousseau. Das Licht strahlte aus einer niedern Hütte, und es begab sich, daß in einer Welt voll American-Bars, Autobussen, Kokotten, geistigen und gastronomischen Schlemmereien die schlichte, aber Form gewordene Innerlichkeit eines Einfältigen tiefen Eindruck hinterließ. Ohne einen der alten oder neuen Kunstgriffe des Metiers, ohne stilistische Abhängigkeit, ohne Eitelkeit oder Wertbewußtheit war in kindlichernsten Formen mit unerhörter Eindringlichkeit dargestellt, was dieser einfache Mann Schönes oder Bemerkenswertes gesehen,

M. VUILLARD, INTERIEUR

was er sich gedacht oder gewünscht hatte. Als der färbende Schleier, gewebt aus den Kulturen der Jahrhunderte und durch welchen das so ganz Andere komisch erschien, von unseren Augen gefallen war, ging man still und etwas beschämt beiseite und nahm sich vor, treu zu sein zu sich selber, gut und warmherzig zu den Menschen und aller Kreatur, rein und verantwortungsbewußt in seinem Streben.

Alle diese Stöße, diese Erlebnisse hat die kunstempfindende Seele in den letzten zwanzig Jahren durchgemacht, und nicht so wohlgeordnet, wie hier die Erinnerung sie aufzeichnet, sondern gleichzeitig, durcheinander, gegeneinander, vermischt mit vielem Unbedeutenden, das aber nicht immer sofort als solches erkannt wurde. Monet wurde gepriesen und gefeiert als der Lichtbringer, gegen den Widerstand der Menge, von den Künstlern und Kennern — Monet wurde verflucht und beschimpft als Zerstörer der Malerei, ein paar Jahre später, von ganz ähnlichen Leuten. Liebermann erfuhr und erfährt Gleiches, Picassos und seiner Gefolgschaft Urteil über van Gogh wurde schon erwähnt, und auch die Toten läßt man nicht ruhen. Vor einem Bilde von Ingres sagte ein frisch aus Schweden eingetroffener moderner Maler: Er ist ein alter Photograph! Der moderne Eingeweihte aber erwiderte: Er ist ein Gott! —

Exotisches, Infantiles, Mittel und Stilelemente der Matisse-Generation, die Kaffeehausideen eines Kandinsky, die Formensprache der Kubisten, alles das findet sich auf dem wildzerwühlten Kampfplatz des gegenwärtigen deutschen Kunstlebens. Die Kunst soll ein Ausdruck werden des faustischen Ringens der deutschen Seele, und ihr zerklüftetes Innere strömt auf die neuen Tafeln, schneidet sich mit schwerem Schwarz in zahllose Holzplatten, die Vision, das innere Gesicht, die Dynamik und das Kosmische sind die großen Worte, die dröhnend an das Ohr des jungen Menschen hämmern, lockend und aufpeitschend. Er fühlt, wie wohl nie zuvor eine Generation, die Verpflichtung, modern zu sein, Manets Wort Il faut être de son temps ist in einem ungeahnten Umfange zum Programm geworden, ja er kommt sich geradezu mitverantwortlich vor an dem Vorwärtsschreiten einer Bewegung, malt in vielen Fällen seine Bilder gewissermaßen als Illustrationen zu einer Entwickelungsgeschichte der Zukunftskunst. (Hätte man einst an einen Berchem oder Guardi, einen Corot oder Spitzweg die Frage gerichtet, wie sie sich ihre Stellung innerhalb der Entwickelung der europäischen Malerei dächten, sie hätten wohl so große Augen gemacht, wie es heute auf einem expressionistischen Bilde unumgänglich ist.)

Darf man es hier aussprechen, daß sich bei einem Kunstwerk das Seelische, das irreale Verbindungsglied zu den geistigen Welten, immer von selbst versteht, das heißt, daß der Wille des Künstlers hierauf keinen Einfluß hat? Das Gebiet seines Strebens, seiner Mühe und Arbeit ist lediglich die formale Seite des Bildwerkes. —

Es liegt nicht innerhalb des Umkreises dieser Schilderungen und Bemerkungen, eine Analyse oder Kritik der Gegenwartskunst zu versuchen. Es sollte nur gesagt werden, daß das Miterleben all dieser Bewegungen vielleicht einen Standpunkt schafft, von dem aus das Aktuelle sich ein wenig gelassener anschauen läßt. Wenn man sich bewußt bleibt, daß die knappe Formulierung bei so lebendigen und vielgestaltigen Dingen immer eine gewisse Vergewaltigung bedeutet, kann man wohl sagen, daß das französische Programm wesentlich formal, das deutsche wesentlich gefühlsmäßig, gedanklich, inhaltlich gerichtet ist. Dérain und Kokoschka, Matisse und Heckel, Picasso und Nolde sind antithetische Beispiele. Es erhebt sich die Frage: Soll der junge Deutsche — durch den Krieg ohnehin von den Vergleichsmitteln getrennt, welche die Erkenntnis der Qualität erleichtern und die Liebe zur Kunst als formgewordenem Ausdruck vertiefen — sich eine formale Ausbildung (im weitesten Sinne) überhaupt angedeihen lassen, oder soll er sich ganz und gar auf die Tiefe seines Gemüts verlassen? Als Antwort hierauf sei ein Blick nicht auf die wenigen hervorragenden Erscheinungen, sondern auf den für die Gesamtkultur ebenfalls überaus wichtigen Durchschnitt geworfen.

Da geht nun neben der Vertiefung und Verinnerlichung, die proklamiert wird und wohl auch in den Gehirnen der Maler als Wunsch und Vorstellung vorhanden ist, als äußere Erscheinung, als Erscheinung einfach der Bildfläche eine furchtbare Schnellfertigkeit, ein Ungefühltes, Materialfremdes, wie bei den Epigonen des Impressionismus. Und so erscheinen viele von ihnen, zieht

PAUL CÉZANNE, DIE STRASSENWENDUNG

man das Moderne, die gewollte oder unwillkürliche Zeitform ab, als Fortsetzer der Beckmann und Berneis, Pottner und Brockhusen, zu denen sie sich in stärkstem Gegensatz fühlen. Jene „neue Gesinnung" der Innerlichkeit und Liebe, des Verantwortungsgefühls und der höheren Ordnung, die uns als Symbol in Marées und Thoma, in Rousseau und Cézanne vorschweben, belebt nur selten die Bilder. – Abstand bewahren! Treiben wir nicht überhaupt viel zu viel Wesen mit groben Stücken Leinwand, auf die ein paar Ölfarben schlechter Fabrikation irgendwie gestrichen sind? Nehmen wir doch einmal nachdenklich ein Stück chinesischer Bronze in die Hand, deren zarte Wölbungen auch eine Seele bergen, oder eine Lackarbeit mit einem windbewegten vergoldeten Blütenzweig, an dem vielleicht ein Jahr mit Hingebung gearbeitet wurde; ja, schauen wir uns etwa den bis zum Überdruß als Patron zitierten Meister Grünewald an, eine Hand, irgendeine Einzelheit, kräuseln sich nicht unsere Lippen, wenn wir vor den Werken junger Zeitgenossen nicht das, was wir uns denken sollen oder der Künstler auch dabei gefühlt haben mag, sondern ganz einfach das Objekt, welches da ist, ansehen? Ferne sei es, den auf kaltem Wege mühselig hergestellten Arbeiten kunstgewerblichen Gepräges das Wort zu reden, ein blanklackiertes Brett über ein lebendig Empfundenes zu setzen. Es handelt sich auch nicht um Dekorationswerte, die oft eine verhängnisvoll große Rolle spielen, sondern vielmehr um den Grad der Intensität, der Liebe, der Vertiefung in das Material, die bisher noch jeden wahrhaften Künstler jeder Zeit innerlich getrieben haben, sein Werk schön und dauerhaft zu gestalten, daß es von innen heraus leuchte und wärme. Diese Dinge, die wir unter dem undefinierbaren Begriff der Qualität zusammenfassen, gaben in den früheren Perioden auch den geringeren Künstlern eine Daseinsberechtigung, so daß sie Werke schufen, die zwar nicht an unser Tiefstes rühren (und auch garnicht diesen falschen Ehrgeiz hatten), aber doch das Erfreuliche einer schönen und echten Sache haben. Die Mittleren, Begabten, Interessanten von heute, die kühn nach dem – gedanklich, gefühlsmäßig – Höchsten greifen, sie müssen wohl einst nackt und unnütz dastehen, wenn nicht mehr der Glanz der Modernität sie umspielt.

Dieser Glanz — ist er nicht wie ein farbiger Lichtstrom, welcher von dem Scheinwerfer des großen Jahrmarkts auf die vorwärts drängende Menge fällt? Einen Augenblick taucht sein bengalisches Leuchten alle in die gleiche Farbe und macht aus dem Priester und dem Charlatan, aus der Dirne und der Heiligen ähnliche, rot oder grün erstrahlende Wesen, daß man ihre Eigenfarbe, ihren Eigenwert kaum unterscheidet. Sich langsam weiterschiebend, treten Neue in den scharfen Kegel ein und die Vorderen umfängt um so tieferes Dunkel. Erst allmählich, wenn sie in den neutraleren Lichtkreis der Geschichte gelangen, bekommen sie ihr wahres Antlitz. Nur wenigen starken Augen ist es möglich, ungeblendet von der stechenden farbigen Glut das Wesentliche, das Bleibende zu erschauen.

Alle aber, die Wertungen festzustellen und auszusprechen haben, sollten dies tun nicht mit der Liebe, die blind, sondern mit jener, welche sehend macht, das Objekt und das Subjekt gleicherweise prüfend, nicht das Schöne darin finden, den ersten Rausch künstlich zu erhalten und zu steigern, sondern die Begeisterung aus tieferen Quellen tränken. Nicht an die verdammenswerte und sehr schädliche Gepflogenheit, den Erfolg anzubeten wollen wir uns verlieren, sondern in unser Inneres blicken, ob wir ganz rein sind, das Geistige zu empfangen oder ob wir nach Neuem gierig sind, nicht nach Kunst!

MAX PECHSTEIN, ITALIENISCHE STADTLANDSCHAFT

ZWEI MALERBRIEFE UND EINE ANTWORT

VON

FRITZ FRIEDRICHS

I.

Mitte Juli.

Liebster Alfred, verzeih mir, daß ich Deine Rückkehr aus München nicht erst abgewartet und daß ich nicht geantwortet habe. Aber Deine drei Briefe waren so furchtbar dringend, und gerade das nahm mir die Lust, wieder zu schreiben. Meine Postkarte hast Du doch erhalten: „Wer auf den Stil vertraut, der hat auf Sand gebaut.“ Du hast sie jedenfalls in Deiner letzten Epistel ignoriert. Mehr wußte ich aber wirklich nicht zu sagen, und Du hättest nie wieder von mir etwas zu hören bekommen, wenn ich Dir nicht ein paar sehr üble Tage zu verdanken hätte. Ich glaubte, das schöne Wetter würde anhalten und fuhr auf Deinen Rat in die Stadt zu den Expressionisten. Ich habe alles gesehen, kam bei Regen zurück und sitze nun in einer wahrhaft verzweifelten Verfassuug vor meinen Arbeiten. Ohne Mut sehe ich meine harmlosen Pinseleien, halbtrocken und in einem dummen Stadium verlassen. Die graugelben

Töne des Mittelgrundes — aber was verstehst Du davon!

Um auf die Bilder zu kommen, über die Du meine Meinung hören willst, so weiß ich mir nur eins nicht zu erklären, wie Du sie gleichzeitig mit Cézanne, Renoir (oder nicht Renoir?), Daumier, Delacroix, Pissarro (aber ich glaube nicht mit Pissarro) in Deinem Herzen vereinen kannst. Oder meinetwegen tausendmal in Deinem weiten Kunstgeschichtlerherzen, aber in Deinem Auge. Du schwärmst von den Cézannes bei Meyers, aber zugleich redest Du von den Noldes, den Expressionisten, als wenn sie ähnlich weitersprächen und auch Verse machten. Du bist ein junger Philosoph und Kunstgelehrter und untersuchst garnicht das die ganze Kunst ausmachende Element, nämlich ihre Sprache, die doch eigentlich allein in ihrer Qualität zur Diskussion stehen sollte. So ganz nebenher redest Du davon. Immer nur von neuer Religion, Gesinnung, Stil, Gotik, Erotischem, Esoterischem. Esoterischem!!! In was denn Eingeweihtem? Doch jedenfalls nicht in die Sprache und ihre Geheimnisse, jedenfalls in keine bekannte. Aber hier wirst du einhacken; das wäre es, da wäre eine neue Sprache. Hast Du einmal darüber nachgedacht, was das heißen will; man ignoriert eine vorhandene und will eine neue Übereinkunft schaffen, oder keine Übereinkunft? Es dreht sich alles, Euch ist alles recht, Ihr findet das Leben auch so schön. Unten in der Gaststube haben sie das Grammophon angedreht, adieu.

Nach dem Spaziergang.

In dieser Verfassung mag ich Dir nicht auseinandersetzen, was es mit der Sprache, mit der Musik und mit der Malerei auf sich hat und daß Ihr das, was Ihr Ausdruck nennt, überschätzt, daß die Seele und der Ausdruck zu kurz dabei kommen. Ich würde keinen Anstand nehmen, es dem Friseur unten klar zu machen, aber es entmutigt mich, es einem halbwegs gebildeten und sogar musikalischen Deutschen auseinandersetzen zu müssen, daß Kunst mehr als Mitteilung und Bekenntnis ist, daß gute Kunst nicht aus Höflichkeit gut spricht, gut malt, himmlisch klingt, wie Uhde in seinem Rousseaubuch schreibt, und daß sie eigentlich viel direkter sein könnte, sondern daß sie ein schönes Gewebe schafft, weil die Schönheit, Dichtigkeit und Lebendigkeit des Gewebes selbst der Ausdruck ist und zur Gebärde wird.

Irgend etwas kränkt mich in Deinem Brief. Du denkst, ich male, während Deine Freunde schaffen. Ich pinsele, sie gestalten, ich Naturliebhaber, sie Schöpfer, ich imitierend, sie Gotiker. Bist Du garnicht nachdenklich über die Vermehrung dieser Gotik? Wenn in zwei Jahren in jeder Sonntagsausgabe und in jedem Modenblatt die Schnittmuster und Anleitungen auch Deine Tanten, Deine Cousinen, überhaupt die ganze beschäftigungslose Jugend zu Expressionisten, Gotikern und Exoten gemacht haben werden, dann wird Dir der neue Stil erst wahrhaft als Kunst für Alle aufgehen. Es ist ja jetzt schon so. Ich werde Dir übrigens meine Bilder nicht mehr zeigen.

Freitag.

Bitte nicht wieder solche Telegramme. Die Ankündigung des Besuches von Dir und der P. M. hat mir geschadet. Der Postbote war schon weg, ich mußte meine Absage eine Stunde weit tragen. Auch da wurde nicht gleich telegraphiert, sondern mein „Nein" erst zum nächsten Amt telephonisch weitergegeben. Hin und zurück zwei Stunden. Also nochmals, bitte keine Besuche mit Malerinnen, auch nicht mit „begabten"! Ihr Bedürfnis, sich anzuregen und wie ihren Hut in der Ladenscheibe, so ihr Talent in jedem fremden Bild zu spiegeln, ist mir nicht angenehm. Ich glaubte anfangs, Deine Begleitung wäre die Modersohn und später fiel mir ein, daß sie ja schon tot ist. Aber auch andere P. M.s sollen nicht kommen, nein, ich halte nichts von ihnen. Unterwegs vom Postamt hierher habe ich Dir in Gedanken gesagt, warum; die falschen Töne, die sinnlose und verkehrte Konturierung etc., alles was Du technisch nennst, aber damit sind wir ja schon wieder mitten in Deiner Ausstellung.

Kennst Du eigentlich die Maleraffäre von Till Eulenspiegel? Eulenspiegel machte sich anheischig, für irgend einen Landgrafen einen leeren Festsaal herrlich auszumalen. Er wurde angenommen, mit einem Lehrling verpflichtet und auf seinen Wunsch in dem betreffenden Raum eingeschlossen. Dort tat er und ließ er — garnichts tun. Er aß und trank, sah aus dem Fenster, träumte, redete, unsinniges Zeug natürlich und ließ, nachdem die Woche verstrichen war, ohne daß ein Pinsel, eine Farbe die Wand beleckt hatte, den Kurfürsten mit seinem Hofe kommen und hielt ihm, vor der Tür, etwa folgende Rede: Meine Malerei ist fertig und gut geworden. Neben ihren strahlenden Eigenschaften hat sie nur eine kleine böse: die nämlich, nicht wahrgenommen zu werden

PABLO PICASSO, BILDNISSTUDIE

von denjenigen, die makelhafter und bastardiger Geburt sind, da aber Euere Hoheit, wie selbstverständlich auch die ganze vornehme Gefolgschaft Euerer Gnaden in reiner Ehe, von adeligen und hochadeligen Eltern gezeugt sind, so ist ja eigentlich dieser ganze Prologos unnötig und ich werde jetzt die Freude haben, in Eueren distingierten Gesichtern Kennerlächeln und Befriedigung zu lesen. Alle, befangen gemacht durch diese seltsame Ansprache, betraten den Saal und siehe da, es war alles weiß und kahl. Auf der Erde genug Zeugen von bedeutender Tätigkeit, die geheimnisvollen Geräte, ein befleckter Boden, dann der scheue Gehilfe, der sich irgendwo schabend zu schaffen machte. Peinvolle Stille, dann allgemein schnelles Sichfassen der Höflinge, an ihrer Spitze der Landgraf. Ausdrücke, Lächeln, Gebärden der Ergriffenheit, Geflüster, Gemurmel, Geseufze, und schließlich überschwänglicher Beifall aus eifrigen Händen und in überanstrengten, starren und flackernden Augen. Till etwa: Hier diese Töne des Tizian, dort ganz und gar eigenes, ganz unten die Bacchanten, oben die Engel, links Zeus und der Schwan, dort — „Aber da ist ja garnichts.“ Alles fährt verstummt und nach etwas lechzend herum. Die Tochter des Landgrafen hatte es gerufen. Der erblich. Aber der Bann war gebrochen, Gelächter, Verjagung, anderswo andere Streiche.

Auch ich will mich gerne zu unehelicher und schlechter Geburt bekennen und fröhlich sagen, wo ich sehe und nicht sehe. Ich sehe nichts. In dieser Ausstellung wenigstens nichts. Wenigstens keine Bilder, oder was ich so nennen kann. Nur leere Leinwand mit Farbe bedeckt, koloriert, betuscht, Angestrichenes, aber keine Schöpfung, wo es weht, atmet, Blut hat, leidet, froh ist, nirgendswo Haut, Fleisch, Menschen, Liebe, Raum, Unendlichkeit, Wellen, nur Ultramarin, Rot, Schwarz, Drogistensachen, Ornamente, Überschriften, Vorwände und Literatur. Tiefschwarze Tinte im Blut, hast Du, Erlauchter, daß Du anderes zu erblicken vorgibst. Fünfzig Eulenspiegel haben Dich betrogen.

War eine Ausstellung vor zehn, fünfzehn Jahren leer, nur behängt mit Rahmen, die Pastoses, Rohes, Flottes, Nüchternes umschlossen, so ist das jetzt nicht anders geworden. Dieselbe Art des Phantasielosen hat auch heute zur Beschauung des Nichts geladen. Andere Beschwörungsformeln. Es sieht bunter aus, wenn auch kaum geheimnisvoller. Aber derselbe eitle und nichtige Geist hat auch diese Äußerungen des Bedürfnisses hübsch zu tun, Angenehmes und Ärgerliches zu machen, Kunst und Malerei genannt. Da ist derselbe Dilettantismus, der im Grunde gleiche Naturalismus, das kindisch anmutende Bekenntnis zur Persönlichkeit, wo nur Nachahmung und Ungezogenheit wahrzunehmen ist. Nicht eigentlich ein weiterer Verlust an Mitteln und Fähigkeiten, der ja schon damals so groß war, daß das Nichts mit nichts

geschaffen wurde, eher eine Möglichkeit zu neuer Ratio, aber nirgendwo ein Versuch, diese Möglichkeiten zu nutzen und damit Bilder zu machen, wohl aber Fehlen des Ehrgeizes zu einer Behandlung der Oberfläche mit dem Pinsel und dadurch zu einer Art Qualität der Oberfläche zu kommen. Barbarentum wird immer für Stärke gehalten. Es ist natürlich das Gegenteil: Schwäche der Rohen, Hinfälligkeit der Unwissenden; barbarisch ist der Künstler, in dem eine tiefe Unfähigkeit ohne Mittel daherkommt, laut und ohne Maß. So ist Nolde daher gekommen. Ohne irgend eine Gabe, ohne einen Besitz, ohne Waffe, ohne Schutz, nur voller Vertrauen, trotz allem eine Mission im Publikum zu erfüllen.

Wie verdienstvoll sind gegen ihn die Ornamentler, die ohne Frage reizvolle Dessins erfinden, sie, Gott sei es geklagt, in Ölfarbe und für die Ausstellungen erfinden. Wo sind die Stoffe, die ihrem bescheidenen Genie die Gesetze geben, die Fabriken, die sie beschäftigen, das Publikum, das anständige Bedürfnisse hat?

Auch die Dekorateure, Kirchner und Heckel. Ersehnt die Zeit, die ihre Gemälde groß, sehr groß im Theater, zum Tristan, zum Don Juan malen ließe. Solch begeisternde Grünspan- und Flaschengrün, solche naiven Brauns! Was wäre das für ein Wald auf der Szene, so haben wir ihn als Kind geträumt, in solcher Eidechsenfarbe die Zweige und Gründe. Das ist Romantik der Bühne. Beklagenswert ich, der ich diese Früchte so nahe sehe und im Theater von heute, das sich vom Illusions- und Zufallstheater abgewandt und den Teufeln des Kunstgewerbes verschrieben hat, gemartert werde von ihren rohen Künstlichkeiten.

Wie aber soll sich ein ernsthafter Maler zu den weitverbreiteten Professen stellen, deren Leinwände sagen sollen: so etwa denken wir uns Bilder, so sehr Fläche, so sehr Stoß vor die Brust. Geste ist bare Münze. Parvenüs in starrer und blinder Verehrung, verehrter aber nicht begriffener Sphäre.

Dann die besonderen, die nicht Kunstgewerbler, nicht Dekorateure und auch nicht Professen sind: die Temperamente an sich. Sind sie Persönlichkeiten? Sicher so sehr wie die anderen, vielleicht auch mehr. Sind das Bilder was sie malen? Nein. Was aber dann? Es sind Lebenszeichen. Hier ahnst Du Möglichkeiten zu neuer Ästhetik. Hab ich recht? Nicht Ästhetik, Landgraf, sondern Biologie. Denke einmal nach! Gibt es eine Ästhetik, die nicht von Kunstgesetzen handelt? Aber hier ist etwas anderes. Untersuche es naturwissenschaftlich und wir kommen auf unsere Kosten. Es weist ja alles aus dem Bilde heraus und auf den bescheiden im Hintergrunde stehenden Schöpfer. Ich definiere ihn so: Alter 35 Jahre, Brille, Handwerkerstolz, Reflexe von Scheiterhaufen in den Augen, Häretikersuchen, Märtyrerbewußtsein, stärker aber ein Lächeln, hervorgerufen durch das einzige Erlebnis immerwährender Erfolge.

Und nun zu denen, die ich Sammler nennen könnte, wenn man gelassen bleibt. Hältst Du es für ein erschöpfendes Kennzeichen von Kunst, daß sie hübsch aussieht, seltsam oder reizvoll ist? Dann wären allerdings ihre Bilder nicht nur etwas Geschmackvolles, von einem Rahmen Umzäuntes, sondern ein Oeuvre. So möglich ist es, daß auch eine umleistete Kalkung, etwas Bemoostes, Gepflastertes, Bedrucktes in ein Viereck gebracht, nicht ohne Kitzelung ist für unsere Augen, so wahr aber Kunst nicht nur Komposition, Zusammentragung, Arrangement von Reizen ist, so wahr ist es, daß von diesen scherzhaften Gesellschaftsspielen nur der Rahmen bleibt. Picasso hat das Signal gegeben. Im Westen Ursprung des Östlichen, Ursprung auch des Barbarentums, zu dem es Wink und Erlaubnis gibt. Nicht nur im Politischen und Ethischen, es geht bis auf die tahitischen Augen, die gelbe Haut, die schwarzen Brauen der Mädchen seit Gauguin. Und dieser Radikalismus bereitet dann unseren Nasen den Widerwillen gegen den Südwind, auch wenn er uns Gott mit seinen Engeln herbeiführen soll.

Ein Kriterium echter Kunst: sie kann wohl kopiert, aber nur vom Meister selbst geschaffen werden. Deine aber, lieber Freund, läßt sich ohne nachweisbaren Verlust, vielleicht sogar zu allseitiger Befriedigung und allgemeiner Überraschung ihrer Urheber, etwa eines Rafael Mengs ohne Arme, ganz bequem im Diktat herstellen, zumindest nach der Vorlage. Selbst bei Deinem geliebten Douanier Rousseau, den auch ich gerne mag, ließen sich ganze Partien löschen und nochmals, allerdings innerhalb ihrer großen Anordnung, von recht schlechten Pinselern ähnlich, und dennoch ebenso befriedigend ersetzen. Wo kann man eine solche Operation des Gewebes ohne Gefährdung des Wertes bei einem Renoir oder guten Leibl vornehmen? Wie glatt aber da, wo eine aus dem Innern organisch und gesetzlich entwickelte Oberfläche fehlt. Mechanisch Gemachtes, kann immer durch Mechanisches vertauscht werden.

PABLO PICASSO, PONT NEUF

Du wünschest von mir den Vorschlag einer Doktorarbeit. Du hast recht, die norddeutsche Malerei in ihren Beziehungen zur böhmischen, wird nur wenig Menschen interessieren. Schreibe über den Expressionismus, nenne ihn den Phänomenismus und führe unseren heimischen in seinen Verwandlungsformen (Verwandlung hier besserer Begriff als Entwicklung) mindestens bis auf Böcklin zurück. Untertitel: der Haß gegen den Humanismus. Welch ein Feld für einen siebenundzwanzigjährigen, in all dem bunten Gegenwärtigen umherblickenden Studenten! Elektrisiere Deine Professoren und uns andere und zeige uns zunächst in einem aktuellen Zusammenhang, was die Renaissance für alle Großen bis Renoir und damit für die Menschheit bedeutet hat und wie ihr Wesen mit Befreiungen, nach denen man sich schon in der Gotik sehnte, Verantwortungen verknüpft hat. Es gilt ja nicht Interessantes, sondern Wichtiges zu sagen. Zerstöre den Aberglauben, der Gotik und Antike als wesensfeindlich gegenüberstellt. Zeige, daß es nur einen Künstlerhelden gibt, den nämlich, der das Chaos der Gegenwart zu bändigen unternimmt, daß es gewissermaßen immer derselbe Geist war, der Akropolis und Pantheon, die Münster und Dome, Peterskirche und Rokoko gebaut hat, der in Masaccio, Rubens und Rembrandt wirkte, und in Mozart, Goethe und Renoir, die Welt in Klängen und Arabesken bewältigte. Nicht der gotische nämlich, gerade der aus Urzeiten her immer wieder ordnende, Erfahrung sammelnde, Gesetze, Ratio und Ideale aufstellende Menschheitsgeist, der in der Antike bewußter wurde und in der Renaissance noch einmal das ungeheuere Erbe, auch das der jüngst vergangenen Zeit, zu ordnen unternahm. Nicht um im Klassizismus zur Ruhe zu kommen, (dies ist eine typische Station des Prozesses) sondern um die Kraftströme des überkommenen in denkbar brauchbarster Form den kommenden Geschlechtern zur Verfügung zu halten. Zeige weiter wie alle Großen dann nicht nur Eroberer neuen Gebiets, sondern nochmals Ordner und Erwecker des Ererbten wurden, bis jetzt hin. Wie ja nicht nur jeder Kunstgenuß im Erlebnis des Neuen, sondern in der lebendig gemachten Tradition besteht. Und dann sage auch unseren ein wenig heruntergekommenen Zeitgenossen etwas über Gesittung, die sie ja nicht nur geschmacklich zu verstehen brauchen. Setze auseinander, daß Gesittung und das rein Schöpferische scheinbar nichts gemein haben, daß aber im künstlerischen Prozeß der Aktus der Konzeption nicht allein das Kunstwerk gestaltet, sondern daß, wie in den Jahrtausenden die Gesittung Aller die Weisheit zum Malen und Dichten vermittelt hat, auch bei der Realisierung des Bildes, Gesittung den Künstler den langen Weg bis zur Vollendung aushalten läßt und Gesittung den Respekt vor diesem Prozeß in Würde und Freiheit des Kunstwerkes zu gewährleisten sucht. Die Welle, die wir ruhig hellenischen Ursprungs nennen wollen, muß auch unseren in Ebbe stinkenden Strand wieder bespülen.

Zeige nun in dem zweiten Teile, in der Lehre von dem Phänomenismus, wie in der deutschen Menschheit, der in ihrer Literatur und Musik, der am meisten europäischen und hellenischen der Zeit, seit etwa Wagner ein Sinn entstand, der das Phänomen und das Phänomenale fast auf allen Gebieten forderte und dadurch immer wieder schuf. Wie dieser Sinn dann seit Böcklin stärker wurde und eine Kunst entstehen ließ, die eigentlich nicht mehr der Sprache der verschiedenen Künste bedurfte, sondern sich der Naturphänomene wie der der Materie bediente, um sich mitzuteilen. Diese Kunst entzog sich natürlich

nicht ganz den Einflüssen der benachbarten französischen, aber sie verwandte sie nicht im eigentlich bildenden Sinne, sondern in dem ihr immer eigentümlich bleibenden Wesen eines ästhetischen Protestes gegen eine nicht mehr vorhandene Tradition und gegen jede eben vorhergegangene Äußerung seiner selbst. Der französische Expressionismus war ja etwas anderes. Er entstand aus manigfachen Auflehnungen gegen deutlich empfundenen Niedergang. Er selbst stellt allerdings dieses zu Endegehen einer großen Zeit dar und wurde, wie in Deutschland zu rein phänomenistischen Äußerungen. Aber diese erfolgten immerhin in einer schnell, teils spielerisch, teils rapide verwildernden Sprache der Malerei. Wie sich der Phänomenismus bei uns willkürlich vom Pleinerismus, vom Pointillismus, Impressionismus Brocken herübergeholt hatte, so fiel man nach van Gogh, dem wilden und größten Phänomenisten, der nicht als der die Sprache Delacroixs und Cézannes Suchende erkannt wurde, seiner umherirrenden Fackel folgend, über das französische Lager her, aus dem man sich alles, was irgendwie dem Effekt dienen konnte, wahllos herüberholte. An Renoir und Cézanne war man vorbeigegangen. Aber in die Welt, in der Zwintscher und Klinger entstanden waren, in das Durcheinander, das Heimatkunst und Amerikanisches in sich vereinigt hatte, das immer für das verderblich Ausländische offen gewesen war, drangen natürlich widerstandslos alte im Sinne europäischer Kultur feindliche Kräfte ein. Hodler, Amiet u. a. wurden nach Zorn, Rops, Klimt, Segantini, Zuloage die barbarischen Lieblinge in den Ateliers und dem bourgoisen deutschen Hause. So ungefähr. Du kannst auch die Musik hineinbringen, was Dir sicherlich besonderen Spaß machen wird und was sicherlich sehr wichtig ist, dann die Literatur, die Bauerei, das Kunstgewerbe, den ganzen Sittenzustand, die Kinos, die Phonographen, die sinnlose Reiserei in alle Welt, die Zerstörung der Idylle usw. Gute Nacht.

Sonntag.

Das Zeitgemäße! Auch Du redest immer davon, gerade dann, wenn ich so etwas garnicht spüre, oder gerade etwas Verjährtes, Verschollenes zu atmen glaube. Wenn ich Expressionisten sehe, auch französische, erschrecke ich immer wieder vor dem Hauch des Mittelalterlichen. Natürlich auch ich fand das einmal nicht ohne Reiz, auch ich war manchmal der Liebhaber, der anders als heute im raffiniert Museumartigen die berühmte Richesse und Pleinitüde, in der dünnen Komposition neues zu erleben suchte. Aber es blieb das Gefühl Altes, aus welcher Zeit?! gesehen zu haben. Anachronistisches geht immer weiter zurück, macht nirgendwo Halt, ist überall in allen Zeiten heimatlos und in ganz anderem Sinne zeitlos als das große Kunstwerk, das immer weiter nach vorne wandert zu uns, weiter über uns in die Zukunft. Wie anders ging es mir mit den großen Impressionisten, den Renoir, Manet, Pissarro. Ehe ich sie ganz verstand, waren sie für mich neuer Tag, Gegenwart und Bejahung unserer Gegenwart. Von diesem Morgendlichen war nichts in Picasso, in Braque, auch nicht in Derain. Wer verschließt sich gegen ihre Reize. Aber sie haben mich nicht verstanden, würde nicht nur Cézanne von solchen Leuten sagen. Das Gegenwartsgefühl knüpft sich an ein Neuerlebtes und darum Gegenwart bleibendes Stück Natur, das der Künstler mit seinem Kunstwerk in uns hineindrängt und dort zu einem Erlebnis macht das, wie in einem Kinde, das überraschende Tageslicht, nach langer Dämmerung zu wirken beginnt. Immer ist Neues hinzugekommen, zum beglückenden Raum das beglückende Licht, zur Form das Stoffliche und dieses in immer mehr vibrierender Lebendigkeit, so daß für das kommende Malergeschlecht fast nichts mehr zu tun übrig schien. In Deinen glücklichen Tagen aber haben die Menschen, die Tiere, die Bäume, der Himmel und die Bilder einen Rückmarsch ins Unwirkliche angetreten. Weg aus unserer Gegenwart, fort aus unserem Erleben; unsere Erfahrungen stehen still. Nicht für uns, für nicht gekannte, nie gewesene Menschen war der Himmel dieser Bilder vielleicht so blau, die dargestellten Wesen so nur „Weib“, so nur Masken. Die Haut dieser Wesen so pappen, die Bäume so rund und so immer gleichbleibend grün. Es wandert von uns weg gespenstisch in frühe Jahrhunderte, zu den Meistern eines Hausbuches, verscheucht von da ins achte Säkulum, wiederum bedroht von dort nach China weiter nach Togo, umkehrend zu uns, nicht ins Leben, wohl aber ins Museum. Auf wie lange!?

Adieu, Dein P.

ANTWORT

Lieber P., vielen Dank für Deinen lieben Brief. Er hat mich natürlich ganz außerordentlich interessiert und mir namentlich über dich selbst sehr wertvolle Aufschlüsse gegeben. Mehr als Deine famose Postkarte „Wer auf den Stil vertraut“, die ich doch ein

MARIE LAURENCIN, FRAU MIT TIEREN

Güte gezeigt hat, und unter Verzicht auf meine Reise nach L. einen Th. erworben. Er hängt jetzt in meinem Studio auf einer grünen Wand und sieht prachtvoll aus. Ich habe Deine schöne Skizze ins andere Zimmer getan, weil sie etwas unter dieser Nachbarschaft litt. Sieh einmal alles, alles was Du sagst ist ja ganz geistreich, vielleicht zu klug für einen Künstler, zu wissend, zu reflektierend; es ist immerhin nicht ganz dumm, aber sieh, da hängt die blau-rot-gelbe Leinwand und redet für sich selber. Sie ist da, ist nicht wegzudiskutieren und so ist es mit der ganzen kolossalen Welle. Und dann hast Du ihre Graphik ganz vergessen. Ich gebe zu, Du bist bis jetzt ganz trocken geblieben, aber auch Du, scheint es mir, wirst nicht lange stehen bleiben, weil Du einfach mußt. Sieh einmal, wenn ich manchmal, garnicht immer, aber doch manchmal bei Deinen Sachen das Gefühl habe: Eklektisch, d. h. auswählend, zu wissend und rückwärtsblickend, so ist da vielleicht doch etwas Wahres daran. Gewiß, nenne die anderen barbarisch, sie sind es, herrlich barbarisch, kindlich, mutig, rücksichtslos und ich komme nicht um den Ausdruck herum: germanisch, antikatholisch, gewaltig protestierend, eine neue Zeit mit mächtigen Trompetenstößen einleitend. Ein herrlicher Sturmwind. Sie sind nicht entfernt so klug wie Du, sie können garnicht reden, wortkarg gehen sie ihren Weg, aber wenn sie einmal schreiben, ist jedes Wort ein Bekenntnis, ein hier stehe ich . . . . „und so gehe ich, trotz wohlmeinender Kritiker tapfer meinen Weg weiter", „ich möchte meine Pinsel durchbeißen in Schaffenslust dergestalt", „ich weiß selbst nicht, wie ich so Schönes hervorbringen kann". Übrigens kennen sie alle Cézanne und verehren ihn so gut wie wir, aber ähn-

bischen dumm finde. Es ist, trotz seiner Spitzfindigkeiten, ein rechter Malerbrief, der im Grunde immer wieder sagt, ich, ich bin der einzige Künstler, wer so anders ist, wie z. B. Nolde usw., kann garnicht ernsthaft sein. Bravo, so mußt du auch wohl denken, aber Du mußt auch gestatten, daß andere Leute, bei aller Verehrung Deiner Persönlichkeit und Deiner Arbeit, doch eine andere Meinung haben, namentlich ein junger Kunstgelehrter, der leidenschaftlich das Lebendige, Kraftvolle, Männliche liebt, wir brauchen es ja nicht das Gotische zu nennen, und der stolz ist eine solche, trotz allem schöne Zeit zu erleben. Vielen Dank für Deinen Vorschlag, ich habe aber bereits angefangen über das Böhmische zu schreiben. Übrigens habe ich alle meine Kräfte zusammengenommen, wobei mein alter Herr eine seltene Nachsicht und

HENRI ROUSSEAU, WALDLANDSCHAFT

lich stark wirken auf sie die Neger, die Primitiven, die Gotiker und darin sind sie uns wieder einmal Führer gewesen. Ich sah eine Negermaske bei Lübke, die einfach klotzig war, ein ganz tiefer Orgelton. In bezug auf Renoir, den ich nicht mögen soll, tust Du mir Unrecht, aber darüber mündlich; Pissarro allerdings ist für mich eine Kunst aus zweiter Hand und ich denke Du hast im Grunde keine andere Auffassung. Ich ziehe bei Dir immer eine ganze Menge ab und weiß, daß Du für mich absichtlich manches verzerrst in Deiner großartigen und liebenswerten Subjektivität. Ich komme ohne die P. M., habe keine Angst, Du hast Dich ohne Grund gefürchtet, sie ist eine ganz unaufdringliche, sehr angenehme Person; und trotz ihrer großen Erfolge sehr bescheiden. Dich verehrt sie und hätte gerne Deine Sachen gesehen. Aber wie Du willst. Bis auf bald in herzlichster Freundschaft Dein A.

ANTWORT

Lieber A.

Wer zweifelt noch an Deinem Mädchenherzen
Mein schöner Freund, wenn Du in diesen Fällen
Erbebst in Wonne und in süßen Schmerzen
Geblendet von dem Blau und andern Stellen.

Verachte, Kleine jetzt Mamachens Kerzen
Gelb überspült von Ladenfensterwellen.
Sind das nicht Götter, die in solchen Scherzen
Das ganze Sein verdunkeln und erhellen!

Ach, laß uns, was so schön ist, nicht ergründen,
Im Taumel packt uns erst das wahre Leben,
Sogar im Kino werden wir erbleichen.

Das fühlst Du, daß die sogenannten Sünden
Im Qualm geliebter Orte Dich erheben
Aus unbequemen zu den höhern Reichen.

Ich habe mich übermäßig zusammennehmen müssen, um durch Dein kindliches Gestammel nicht tobsüchtig zu werden und ging, ich will es Dir nicht verhehlen, bitter, sehr bitter gestimmt, zu meinem Motiv. Na, auf dem Nachhausewege und nachher im Bett versuchte ich meine Wut durch obige Verse los zu werden, was mir aber nur halbwegs gelang. Ich widme sie hiermit feierlichst Deinem Stammbuch. Besuche

mich vorläufig nicht, denn ich komme nicht so schnell über unsere verschiedene Meinung oder unseren Alters- oder Intelligenzunterschied hinweg, auch nicht über Deinen Bildkauf, mit dem Du allerdings ein Heldenstück vollbracht hast, das Dich hoffentlich bald, recht bitterlich gereuen wird. Daß du schreibst: ich hielte mich für den einzigen Künstler, außer uns usw., ist eine Leichtfertigkeit, die Dir, trotz Deiner sonst patrizisch angenehmen und unangenehmen Haltung und trotz Deiner vielfachen Duckmäuserigkeit so ähnlich sieht. Du selbst wirst wissen, daß es außer mir noch eine ganze Reihe anständiger Maler gibt, die sich nicht Expressionisten nennen und auf Deinen vermeintlichen Ehrentitel pfeifen. Zum Schluß noch eine Definition des Künstlers, die Dein gedankenloses Genießen von jetzt ab wie ich hoffe nicht ohne geistige Störung läßt. Ein Künstler ist ein Mensch, der wie ein Geschundener von einer ganz besonderen Schmerzempfindlichkeit ist und mehr Verdruß, Ärger, Pein, Qual, Folter bis zum Rasendwerden erduldet, als irgend ein anderer. Um diese Qual, die ihm, wenn er Maler ist, sein Auge bereitet, einigermaßen zu paralysieren, umgibt er sich mit immer anderen vermeintlich schönen und wohltuenden Dingen. Da aber all diese Gegenstände nur anfangs kühlen, lindern, beruhigen, um ihn dann um so hinterlistiger heimzusuchen, so spannt er sich schließlich wie zur Beschwörung eine reine Leinwand auf einen Rahmen. Aber auch da nur kurze Täuschung. Um das schnell feindlich werdende Weiß und die ihn in sich ziehende Leere zu bewältigen, setzt er Flecken und Flächen in immer neuen Brücken quer über von unten nach oben über diesen Abgrund, neue Flecken, um ihn auszufüllen und zu überspannen und immer wieder erfährt er schlimmere Schrecken, Ängste, Tode, dann wieder halbe Auferstehungen und Erweckungen, sogar Aussichten, kurze Lichtblicke, neue Stürze, bis er ermüdet, stumpf gemacht durch wochenlange verzweifelte Märsche, Angriffe, Rückzüge, Abbrüche, Neuaufbauungen, fiebernd und gleichgültig dies Feld seiner Tränen verläßt: das Bild ist fertig. Ist so auch Deine Erbauung auf der grünen Wand entstanden? Dann will ich auch vor ihr den Hut abnehmen.

Dein P.

ERNST BARLACH, HOLZSCHNITT

MIT ERLAUBNIS VON PAUL CASSIRER, BERLIN

SCHWARZ-WEISSAUSSTELLUNG
DER BERLINER AKADEMIE DER KÜNSTE

VON

KARL SCHEFFLER

Die Möglichkeiten sind nicht ausgeschöpft, berechtigte Erwartungen nicht erfüllt; die Ausstellung muß im allgemeinen als unzulänglich bezeichnet werden. Sie ist nicht rücksichtslos nach dem Programm, nur hochwertige Arbeiten zuzulassen, gemacht worden, sondern rücksichtsvoll, das Satzungsrecht anerkennend, daß alle Mitglieder der Akademie der Künste ausstellungsberechtigt, juryfrei und vor der Hängekommission gleich sind. Liebermann hat etwa zehn Quadratmeter Behangfläche, darum sollte Kampf, mußten Hugo Vogel, H. Herrmann, O. H. Engel und andere ebensoviel haben. Nach diesen Grundsätzen ist zugelassen, gewählt und gehängt worden.

(Die Vignette ist das Detail einer Zeichnung von M. Klinger. Mit Erlaubnis des Verlages E. A. Seemann, Leipzig. Aus dem Besitz des Museums der Bildenden Künste zu Leipzig.)

Wünschenswerte Gäste aber sind nicht eingeladen worden, wohl in der richtigen Erkenntnis, daß sie doch nicht gekommen wären, nachdem sie bei der letzten Akademiewahl brüsk beleidigt worden sind. Man mag gegen Zeichner wie Pechstein, Heckel, Kirchner und andere einwenden, was man will: daß sie interessanter, begabter und besser sind als die meisten der am Pariser Platz diesmal versammelten Zeichner und Graphiker, bedarf keines Beweises. Eine kleine Ausstellung könnte man auch ohne sie machen, nicht aber eine alle Räume füllende Ausstellung, die von gegenwärtiger deutschen Zeichenkunst einen Begriff geben soll.

Wunderschön ist die Wand Liebermanns. Man sieht einige Perlen älterer Zeichenkunst: das Wasserfarbenbildnis der Gattin auf dem Sopha, eine Judengasse, eine Florentiner Landschaft (Pastell), einige Bildnisradierungen und anderes. Das sind klassische Arbeiten. Doch hätte die Sammlung noch eindrucksvoller zusammengestellt werden können, es ist nicht halb getan, was hätte getan werden können.

Slevogt steht mit einer Folge schöner und reicher Märchenzeichnungen, die den ganzen Ablauf jedes Märchens

LOVIS CORINTH, BILDNIS SEINER TOCHTER, FARB. ZEICHNUNG
MIT ERLAUBNIS VON FRITZ GURLITT, BERLIN

O. KOKOSCHKA, BILDNISLITHOGRAPHIE
MIT ERLAUBNIS VON PAUL CASSIRER, BERLIN

auf einem einzigen Blatt erzählen, wie ein neuer Schwind da. Leider zeigt er nicht mehr. Ich mache mich anheischig, in einer halben Stunde eine Liste Slevogtscher Zeichnungen und Graphiken zusammenzustellen, die als Grundlage einer wahrhaft glänzenden kleinen Sonderausstellung dienen könnte.

Von Liebermann und Slevogt sind noch einige schöne Illustrationen da. Besonders von Liebermanns Zeichnungen zu Goethes „Mann von fünfzig Jahren" wird in der Folge noch zu sprechen sein. Bangemann hat diese Zeichnungen mit großem Geschick und bewunderungswürdiger Treue in Holz geschnitten. Ihm gebührt ein starkes Lob. Trotzdem bleibt es unverständlich, warum Liebermanns, Slevogts und Orliks Arbeiten unter seinem Namen ausgestellt worden sind. Ein Zeitungskritiker ist, wie man hört, dadurch in eine peinliche Verlegenheit geraten; er hat Bangemann einen jungen Zeichner genannt, der zu Hoffnungen berechtigte.

Corinth hat nur neuere Arbeiten gesandt und dadurch die Wirkung geschwächt, die er hätte ausüben können. Am besten gefällt die Bildniszeichnung, die seine Tochter darstellt. Auch die Landschaften haben gute Stellen. Aber was hätte an dieser Wand doch für ein Feuerwerk von Einfall und Bravour losgelassen werden können!

Barlach wirkt als Zeichner auf die Dauer ein wenig eintönig. Wie alle Bildhauer. Und seine Holzschnitte sind, bei aller Güte, etwas gar zu anachronistisch. Von weitem glaubt man Dürersche Holzschnitte zu sehen. Doch weiß die starke Persönlichkeit jedesmal wieder für sich einzunehmen. — Kokoschka hat sechs große Bildnislithographien ausgestellt. In der Haltung ungefähr zwischen Corinth und Munch. Aber längst nicht so gut wie beide. Es ist viel Mühe und Gewalt auf den Ausdruck verwandt worden, doch sehen die Köpfe, die Figuren, ziemlich genau wie die andern aus. In der Erinnerung gehen einem die Bildnisse durcheinander; sie können unmöglich ähnlich sein.

ADOLF HILDEBRAND, BILDNIS DES BRUDERS

Zum Lebendigsten in der Ausstellung gehören die Karikaturstudien des bereits vor zwölf Jahren jung gestorbenen Rudolf Wilke. Sie wirken vor allem durch eine gährende Lebendigkeit, durch Unbefangenheit und schöne Systemlosigkeit, was bei Karikaturisten selten ist. Man spürt es um so mehr, als Blätter einer anderen Simplizissimusgröße, Arbeiten von Th. Th. Heine in der Nähe hängen, die schon gar zu sehr systematisiert, typisiert und spiritualisiert sind. Gulbransson, der als Karikaturist so kräftig zu treffen weiß, ist nur als Bildniszeichner vertreten. Er ist als solcher sehr fein, sehr klug, sehr genau, aber auch etwas dünn und körperlos.

Sonst findet man in der Ausstellung noch manches Begabte: neue Radierungen von Hans Meid (worüber nächstens einmal besonders gesprochen werden soll), farbige Radierungen von Großmann (über die Emil Waldmann hier kürzlich gesprochen hat), Witziges von G. W. Rösner, Ansprechendes von Seewald, K. Kollwitz, M. Hübner, Hasler, Kubin, Zille, Degner, Hofer und anderen, wovon bereits ausführlich bei früherer Gelegenheit hier die Rede war, oder wovon doch gelegentlich sicher einmal die Rede sein wird; doch stecken alle diese Arbeiten tief in der Masse des Mittelmäßigen und kommen nicht genügend zur Geltung. Es fehlen der Ausstellung die Cäsuren.

Die beiden Mittelsäle sind Gestorbenen gewidmet: Adolf Hildebrand und Max Klinger. Als Gedächtnisausstellungen sind beide Veranstaltungen unzulänglich. Von Hildebrand sind, abgesehen von einigen Büsten, eigentlich nur Nebenarbeiten da. Wer ihn noch nicht kennt und seinem Wert nach nicht bereits schätzt, wird nicht begreifen, warum die Deutschen diesem Bildhauer den Meistertitel verliehen haben. Nur wer genau hinsieht vermag — etwa vor dem altmeisterlichen Bildnis des Bruders (das 1876 während eines Sommeraufenthaltes gemalt worden ist), oder vor der bekannten bronzenen Wasserträgerin — zu erkennen, zu welcher Formbeherrschung Hildebrand sich erzogen hat.

MAX KLINGER, STUDIENZEICHNUNG

AUS DEM BESITZ DES HERRN DR. GEORG HIRZEL IN LEIPZIG
MIT ERLAUBNIS VON E. A. SEEMANN, LEIPZIG

Im Klinger-Saal ist der Gesamteindruck deprimierend. Man findet einige schöne Zeichnungen, allerdings sehr menzelisch oder sehr goyahaft, aber doch in einer gewissen kritischen, anempfindenden Weise recht begabt. Auch einige frühe Radierungen, zum Beispiel die zum „Handschuh" sprechen noch unmittelbar. Die den Saal beherrschende Gedankengraphik aber wirkt schon ganz versteinert. Nachdem man die Ideengänge nun kennt, haben einem die Blätter kaum noch etwas zu sagen. Und auch die Studienzeichnungen sind in ihrer Aktsaalvollkommenheit ziemlich unausstehlich.

Liebermann hat zeitlebens gegen Klingers Art (der Name steht gleichnishaft da) die Kunst aufzufassen, gekämpft; jedes Wort seiner ausgezeichneten Schriften richtet sich ungewollt dagegen. Er hat Recht gehabt und Recht behalten. Um so schwerer ist es zu begreifen, daß er die Ausstellung so vieler Beispiele zuläßt, gegen die die Akademie der Künste energisch Front machen müßte (versteht sich: mit dem Hute in der Hand!), wenn sie sich wirklich von innen heraus erneuern will. Der Präsident verpflichtet sich doch nicht durch Übernahme des Amtes, seine Überzeugungen zurückzustellen und das heilige Kompromis in aller Ewigkeit weiter regieren zu lassen. Liebermanns Aufgabe in der Akademie der Künste wäre, dieser aufzuzwingen, was er fünfzig Jahre lang vorbildlich gelebt und geschaffen hat, womit er, wie kein anderer die deutsche Kunst verjüngt hat; seine Aufgabe wäre es, denselben produktiven Despotismus walten zu lassen, womit er in der Berliner Sezession einst deutsche Kunstgeschichte gemacht hat.

*

Über die Gedächtnisausstellung Eugen von Kahlers bei Paul Cassirer hat August L. Mayer bereits im vorigen Heft, gelegentlich der Ausstellung der Bilder in München berichtet. Ich habe seinen Worten nichts hinzuzusetzen.

K. Sch.

NOTIZ.

Zum Heft VIII, Seite 287 ist berichtigend nachzutragen, daß das Reproduktionsrecht des Bildes nicht Bruckmann gehört, sondern der Berliner Kunst- und Verlagshandlung Th. Wagner, und daß wir dieser nachträglich die Reproduktionserlaubnis verdanken.

BERICHTIGUNG

Im 9. Heft, Seite 326, Spalte 2, Zeile 7 von unten muß es heißen: . . . Künstlerschaft auf, die Erinnerung an jene Maler, die sich . . .

Die Abbildung auf Seite 326 ist eine Studie zur „Symphonie".

RUDOLF WILKE, KARIKATURSTUDIEN

MIT ERLAUBNIS VON PAUL CASSIRER, BERLIN

MAX SLEVOGT, DER GESTIEFELTE KATER, ZEICHNUNG
AUS EINER MAPPE DES PROPYLÄENVERLAGES, BERLIN

NEUE BÜCHER

Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft. Von Emil Utitz. Zweiter Band. VIII und 438 S. gr. 8°. 12 Bildtafeln. Verlag von Ferdinand Enke in Stuttgart, 1920.

Der Rostocker Professor Utitz hat in dieser Zeitschrift bereits alles Wesentliche über Entstehung, Bedeutung und Aufgabe der allgemeinen Kunstwissenschaft gesagt; es kann demnach die Absicht des Buches als bekannt vorausgesetzt und die Aufmerksamkeit sogleich auf Inhalt und Ausführung eingestellt werden. In drei große Teile gliedert sich das Ganze des zweiten (letzten) Bandes: Das Kunstwerk, der Künstler, die Kunst. Den Ausgangspunkt bildet die im ersten Band gewonnene Bestimmung der Kunst als einer Gestaltung auf ein Gefühlserleben hin. Es wird nun gezeigt, daß jede solche Gestaltung zu ihrer Gegenständlichkeit gewisser Voraussetzungen bedarf z. B. eines Materials (etwa der Bronze), einer Seinsschicht, einer Darstellungsweise, und daß nach diesen grundsätzlichen Möglichkeiten die Kunst sich gliedern läßt. Da der Sinn des Kunstgebildes sich in einem gefühlsmäßigen Erleben aufschließt, so stehen Material, Seinsschicht, Darstellungsweise, Darstellungswert, Kunstverhalten in einem funktionalen Zusammenhang: erst dieser macht aus den an sich kunstfremden Bedingungen ein Kunstwerk. Utitz verharrt indessen weniger bei der Wirkungseinheit als bei den einzelnen sich durchdringenden Teilen; ihnen wird eine die alten Probleme verjüngende Betrachtung gewidmet und dabei wird auch eine Anzahl allgemeiner Fragen, wie die des Naturalismus oder die des Tragischen, gestreift. — Mit dem zweiten Kapitel, das den Künstler behandelt, kommen wir zum Hauptstück des ganzen Bandes. Denn hier erweist sich als besonders fruchtbar des Verfassers Begabung, die mehr zu psychologischer Einfühlungsfähigkeit neigt als zu systematischer Kraftleistung. Utitz selber betrachtet freilich als entscheidend „die sichere Verankerung in der Methode", nämlich die Unterordnung unter die Frage: was gehört wesensnotwendig zum künstlerischen Schaffen? Welche Eigenschaften des Künstlers folgen aus dem Wesen der Kunst? Aber der Wert seiner Darstellung liegt nicht in dem zwingenden Fortschritt des Gedankens, sondern in dem Reichtum an Beziehungen. Zunächst wird gezeigt, daß die „affektive Gedächtnisumbildung" ein wichtiges Teilstück des Schaffens ist und sich, vornehmlich beim Dichter, der Lüge oder dem „Klatsch" nähert; alsdann, daß ähnlich wie im Klatsch eine Loslösung stattfindet, doch nunmehr nicht als Abwälzung irgendeines

Stoffes, sondern als Objektivierung. Von hier aus ergeben sich ungezwungen Übergänge zur Inspiration, zum Krankhaften im Künstlertum, zur Psychographie, zum Unterschied zwischen Genie und Talent. Das Ende bildet die Wertfrage, die zur Wertlehre der Kunst und zur allgemeinen Stilwissenschaft führt. — Unter der geschichtlichen Bedeutung eines Kunstwerkes kann man verstehen sowohl die Wirkung, die es innerhalb der Kunstentwickelung ausübt, als auch das Neue, das es im Verhältnis zu der gerade vorhandenen Kunst darstellt. Selbst beides zusammengenommen ermöglicht noch nicht ein sachliches Werturteil. Es muß vielmehr die Kunst mit anderen Wertgebieten verglichen und in feststehende Wertaufgaben eingeordnet werden. An dieser Stelle prüft Utitz das Verhältnis der Kunst zur Gesellschaft, die Kunsterziehung, die Beschreibung und Beurteilung des einzelnen Werks, Ursprung und Werden der Kunst, das Verfahren der Kunstgeschichte — stets wohl unterrichtet und besonnen abwägend.

Ich glaube, daß Utitzens zweibändiges Werk dem Leserkreis gerade dieser Zeitschrift viel bietet; ich meine überdies, daß ein angenehm geschriebenes, köstlich ausgestattetes, mit vorzüglichen Bildwiedergaben geziertes Buch die Anwartschaft auf weite Verbreitung hat. Jedenfalls wünsche ich dem Werk ein gutes Schicksal. Max Dessoir.

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Max J. Friedländer: Albrecht Dürer. Mit 115 Abbildungen. 2. Band der „Deutschen Meister". Im Insel-Verlag, Leipzig 1921.

Was heißt Kunstgenuß? von Karl Zimmermann. Verlag C. Heinrich, Dresden.

In memoriam Egon Schiele von Artur Roeßler. 2 Bde. Verlag Richard Lányi, Wien.

Rembrandt-Bibel. Neues Testament. Gewählt und eingeleitet von C. W. Bredt. Hugo Schmidt Verlag, München.

Die Architektúr als Raumkunst von O. Karow, mit 76 Abbildungen. Verlag Wilh. Ernst & Sohn, Berlin 1921.

Leipziger Museumsführer. I. Gemälde der Gegenwart und des 19. Jahrhunderts von Dr. Hildegard Hagen. Leipzig, H. Haessel Verlag.

Die Plastik seit Beginn des 19. Jahrhunderts von Alexander Heilmeyer. 40 Abb. 2. Aufl. Berlin, Vereinigung wissenschaftlicher Verleger.

RUDOLF WILKE, KARIKATURSTUDIEN

MIT ERLAUBNIS VON PAUL CASSIRER, BERLIN

NEUNZEHNTER JAHRGANG, ZEHNTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 12. JUNI. AUSGABE AM 1. JULI. NEUNZEHNHUNDERTEINUNDZWANZIG. REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G. M. B. H., LEIPZIG

JOH. GOTTFR. SCHADOW, MÄDCHENBÜSTE. GIPS

Kunst und Künstler

BERLIN-POTSDAMER KUNSTSOMMER

VON

KARL SCHEFFLER

Die Freie Sezession hat in unserm Juniheft das Vorwort veröffentlicht, das sie dem Katalog ihrer Jahresausstellung (im Landesausstellungsgebäude am Lehrter Bahnhof) voranstellen wollte, woran sie aber aus äußeren Gründen verhindert worden ist. Sie drückt darin den Willen aus „die wertvollen Kräfte aus allen Lagern zu versammeln" und „die Qualität der Produktion zum alleinigen Maßstab zu machen, nicht die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Richtung".

Hätte die Freie Sezession verstanden, diesen einfachen aber vortrefflichen Grundsatz überzeugend zu verwirklichen, so wäre eine Ausstellung von schlagender Wirkung zustande gekommen. Denn es ist der reinen Qualität eigen, daß sie selbsttätig ordnet und gliedert. Leider hat die Praxis dem Programm gegenüber versagt. Selbst wenn man zugibt, daß die äußeren Bedingungen am Lehrter Bahnhof übel sind, daß man die einzelnen Künstlergruppen nicht sichtbar und scharf genug voneinander getrennt hat, daß das Licht kalt und grell ist, daß die Säle schlechte Verhältnisse haben, und daß der Aufenthalt in der Ausstellung in keinem Fall zum Genuß werden könnte, so bleibt doch noch genug des Unerfreulichen, das allein von der Auswahl der Kunstwerke verschuldet wird. Die Ausstellung ist doch nicht ganz unparteiisch gemacht worden, sie ist nach einer „Richtung" orientiert. Die Künstler der älteren Generation fehlen ganz; von den Jüngeren aber sind auch nicht nur die Begabungen unter sich. Es ist ebensosehr nach Aktualität wie nach Qualität gewählt worden. Darum ist wohl eine Absicht, nicht aber eine Idee in der Ausstellung. Man erblickt ein buntes Durcheinander ohne Ruhepunkte. Vieles ist wie zufällig da; hätte Herr Flechtheim, der von Düsseldorf nach Berlin übergesiedelt ist, nicht mancherlei aus seinem Besitz an rheinisch-französischen Kunstwerken hergeliehen und in einer besonderen Ecke geschmackvoll aufgebaut, so wäre die Ausstellungsleitung wohl gar in Materialschwierigkeiten geraten.

Es bleibt freilich auch so die Freie Sezession die einzige ernst zu nehmende Künstlervereinigung unter den am Lehrter Bahnhof versammelten Gruppen. Sie zählt zu ihren Mitgliedern die lebendigsten Talente und weiß junge Begabungen anzuziehen. Darum wird hier auch von dieser Künstlervereinigung allein gesprochen. Was die Novembergruppe zeigt, ist trostlos eintönig; außer dem nicht geistlosen Nachempfinder Karl Voelker aus Halle, weiß keiner zu interessieren. Über die Ausstellung des Vereins Berliner Künstler ist auch nichts zu sagen, so viel achtbares Können dort zur Schau gestellt wird, weil überall das Künstlerische mehr oder weniger im Professionellen untergeht. Die Ausstellung des Bundes Deutscher Architekten sodann ist zu summarisch und flüchtig gemacht, als daß sie Bedeutung haben könnte; selbst der Saal mit den Arbeiten Poelzigs enttäuscht, weil man vor den neuesten Arbeiten dieses begabten Mannes, vor den anspruchsvoll großen Porzellankandelabern, einen schlimmen Mangel an Phantasie und Materialgefühl beklagen muß. Und die Gedächtnisausstellung für Max Klinger endlich ist, in einem uferlosen Raum, so lieblos hergerichtet, daß sie dem in Deutschland verehrten Künstler gefährlich wird.

Die Freie Sezession hatte also von vornherein einen bedeutenden Vorteil. Sie hat ihn nicht genügend genutzt. Gewiß sind gute Kunstwerke da, anregend ist sogar das meiste; nicht eine einzige Wand aber macht nachhaltig Eindruck, nirgends wird eine Folge sichtbar, nirgends beginnen die Kunstwerke miteinander zu reden. Es fehlt der Ausstellung der Körper. Versuche die deutsche Revolutionsspeise mit französischen Saucen pikant zu machen — mit Hilfe des geistreich pointierenden Manierismus Vlamincks, Derains und Marie Laurencins, Picassos und Braques, mit Hülfe der halb kunstgewerblichen Formen- und Farbenspiele Paul Klees, der überbunt kolorierten, übermäßig vergrößerten, ideenhaften Illustrationen Dawringhausens, mit Hülfe von Böckstiegels Kraßheiten und eines von Archipenko

MAX LIEBERMANN, WÄRTERIN MIT KIND

MAX LIEBERMANN, SPIELENDE KINDER

MAX LIEBERMANN, DAMENBILDNIS

raffiniert aus Holz, Metall, Glas und Farbe zusammengebastelten „Porträtkopfes" — können nicht über die konstitutionelle Schwäche der Ausstellung hinwegtäuschen. Es ist grundsätzlich etwas nicht in Ordnung, es lassen sich gute Ausstellungen in dieser Weise überhaupt nicht machen.

Die Entstehung solcher Gruppenausstellungen ist immer dieselbe. Es wird eine Kommission gewählt. Sie fordert die Mitglieder auf neue Arbeiten einzusenden; andere Künstler werden persönlich eingeladen; und daneben steht es jedem frei Kunstwerke anzubieten. Die Kommission weiß vorher in keiner Weise was zusammenkommen, wie das Gesicht der Ausstellung sein wird. Sie ist auf ihr gutes Glück angewiesen. Tritt die Jury zusammen, so gibt es kaum etwas zu jurieren. Die Arbeiten der Mitglieder müssen zugelassen und die Arbeiten der Eingeladenen können nicht zurückgewiesen werden. Es bleiben nur die unerbeten eingesandten Werke zu beurteilen. Das ist der kleinste Teil. Auch sie werden nicht regelmäßig juriert, es beginnt vielmehr ein Kuhhandel. Jedes Mitglied der Kommission hat seinen Schützling, den es protegiert. Die Kollegen sagen: ja, aber dann wollen wir dieses oder jenes Werk aufgenommen sehen. Und so kommt etwas zustande, das als ein Gebilde des Willens nicht mehr angesprochen werden kann.

Über grundsätzliche Fragen dieser Art zu sprechen, ist dieses Mal nicht nur leeres Raisonnement. Denn es wird zu gleicher Zeit gezeigt, wie es besser gemacht werden kann. In Potsdam hat der Kunstverein mit Unterstützung der Stadtverwaltung eine Sommerausstellung zustande gebracht, die Aufmerksamkeit in ganz Deutschland verdient. Die Veranstaltung ist unregelmäßig entstanden, aber gerade darum ist sie vielleicht gut geraten. Als Ausstellungslokal sind die beiden Flügelbauten der ideal im sommerlichen Park von Sanssouci gelegenen Orangerien gewählt worden. Die hallenartigen Räume mit ihren edlen, stillen Architekturformen sind ohne großen Aufwand zu Ausstellungssälen gemacht. Die Bilder hängen auf Stoffwänden, die kojenartig zwischen den Säulen eingebaut sind, und geben in dem warmen, sanft abgeblendeten Südlicht alles her, was in ihnen enthalten ist. Es bestätigt sich, was ein geistvoller Museumsdirektor bei der Eröffnung anmerkte: daß eigentlich nur die Ausstellungsräume gut sind, die nicht für Ausstellungszwecke gebaut sind Entscheidend ist aber natürlich nicht das Lokal, es ist vielmehr der Umstand, daß die künstlerische Leitung in einer einzigen Hand gelegen hat. Sie ist dem den Lesern dieser Blätter als Schriftsteller wohlbekannten Maler Erich Hancke übertragen worden. Es ist nicht so verfahren worden, daß Künstler oder Künstlerverbände aufgefordert sind sich zu beteiligen; Hancke ist vielmehr durch die Ateliers, durch die Häuser der Sammler und die Salons der Kunsthändler gegangen, um Bilder und Plastiken auszusuchen. Es ist also

MAX LIEBERMANN, LANDSCHAFT IN WANNSEE

LOVIS CORINTH, BEI DER TOILETTE
MIT ERLAUBNIS DER KUNSTHANDLUNG FRITZ GURLITT, BERLIN

in der Potsdamer Ausstellung praktisch getan worden, was in der Berliner Ausstellung dem Programm nach hätte getan werden sollen. In dieser Weise ist es wirklich gelungen „die wertvollen Kräfte aus allen Lagern zu sammeln“ und „die Qualität der Produktion zum alleinigen Maßstab zu machen“. Und während so mit jenem reinen persönlichen Willen, der allein höchste Sachlichkeit und Gerechtigkeit ermöglicht, gearbeitet worden ist, während schöne Bilder älterer und jüngerer Maler ihrem Werte nach ausgewählt und in schönem Licht gut aufgehängt worden sind, gruppierte sich das Material wie von selbst, ordnete es sich, rückte jedes an seinen Platz, und es sprang aus dem Willen zur Qualität von selbst die Idee hervor; ungesucht ergab sich eine geschichtliche Gliederung. Der Erfolg hat sich eingestellt, weil ein einziger jurierte, während er wählte, weil vorher genau gewußt wurde, was geschaffen werden sollte; es zeigt dieser Erfolg aber den einzig möglichen Weg an gute Ausstellungen zu machen und widerlegt die Befürchtung, die Beschränkung der Persönlichkeit fälsche das Bild der bestehenden künstlerischen Zustände. Charaktervolle Beschränkung stört nie. Es ist besser dieses oder jenes, das ein Recht hätte da zu sein, auszuschließen, als willenlos das Problematische aufzunehmen. Freilich ist die Methode nur zu empfehlen, wenn der einzige Leiter der Ausstellung wirklich eine Persönlichkeit ist, ein Mann von erprobter Urteilskraft und Charakterstärke. Gelingt es, wie in Potsdam, solchen Mann zu gewinnen, so ist das Problem der Ausstellung moderner Kunstwerke so gut gelöst, wie es überhaupt gelöst werden kann.

Es ist nicht Zufall, daß man in der Orangerie an die unvergessenen Ausstellungen der Berliner Sezession vor ihrer Spaltung erinnert wird. Wenn man sonst in Kunstausstellungen nur verwirrter wird, so tritt hier eine Klärung ein. Die Auswahl hat streckenweis etwas so endgültiges, daß man wie durch ein gutes Museum moderner Kunst geht. Seit einem Jahrzehnt fast haben wir in Berlin eine so gut gewählte, gruppierte und geordnete Ausstellung nicht gesehen. Die Ursache ist eben, daß die Veranstaltung ähnlich entstanden ist, wie die besten Ausstellungen der Berliner Sezession einst entstanden sind; auch dort hat damals ein einziger Wille geherrscht, die Ausstellung selbst wie ein Kunstwerk behandelt, und dadurch jene schreckliche Unform vermieden, die entsteht, wenn Ausstellungen von vielen Köpfen und Sinnen mit „demokratischer“ Gerechtigkeit gemacht werden. Freilich gibt es auch in der Orangerie tote Stellen. Es ist nicht ganz ohne Kompromisse abgegangen. Und der Potsdamer Kunstverein hat es nicht lassen können sein Hausherrenrecht insofern wenigstens zu betonen, als er für Potsdamer Künstler drei Abteilungen reservierte und dort mit eigener Jury eine kleine aber — wenn man von den Bildern Ulrich Hübners absieht — schlechte Sonderausstellung ver-

LOVIS CORINTH, SCHLÄCHTEREI

MIT ERLAUBNIS DER KUNSTHANDLUNG FRITZ GURLITT, BERLIN

AUGUST GAUL, ZWEI KÄUZCHEN. BRONZE
MIT ERLAUBNIS DER KUNSTHANDLUNG PAUL CASSIRER, BERLIN

anstaltete. Das berührt aber nicht den Gesammteindruck. Die Ausstellung fordert zur Klärung auf und fördert sie. Sie macht, daß man in jene schöne geistige Aktivität gerät, die vielleicht der beste Teil des Lebens ist.

*

Der Umfang dieser Aktivität kann in einem Bericht freilich nicht einmal angedeutet werden, da sie die großen Probleme der neuen Kunstanschauung umfaßt. Es muß genügen, wenn hier auf einige enger umschriebene Fragen Antworten versucht werden.

Im linken Flügel der Orangerie liegen zwei Kojen nebeneinander, in denen Bilder von Liebermann und Corinth gezeigt werden. Beide Kollektionen sind ausgezeichnet. Unter den zehn Bildern Liebermanns sind ein halbes Dutzend, die noch nie öffentlich gezeigt wurden. Zwei eben vollendete Arbeiten, ein Damenbildnis und ein Garten in Wannsee, sind Meisterwerke eines wissenden aber dabei naiv heiteren, eines sich immer mehr verklärenden Altersstils; die „Gemüsehändlerin" Rothermundts mit dem prachtvollen Stilleben und die „Spielenden Kinder" aus der Zeit der „Geschwister" um 1876 gehören zu jenen Frühwerken, die bereits historische und klassische Bedeutung haben. Kostbare kleine Landschaften aus Holland und Wannsee, eine Skizze zur „Wärterin mit Kind" und ein prachtvoll gemalter „Biergarten" regen zum Nachdenken an, warum Liebermann bedeutender ist, wenn er gleich vor der Natur gestaltet, als wenn er im Atelier eine sozusagen impressionistische Fertigmalerei zu geben bemüht ist, wie in der großen, im Mittelpunkt hängenden „Judengasse". — Im Corinth-Raum hängt im Mittelpunkt das große repräsentative Blumenstilleben mit der antiken Büste, die linke Wand nimmt eine „Schlächterei" ein, die rechte eine kürzlich erst entstandene Darstellung vom Brudermord Kains. Dazwischen erblickt man ein schönes Rosenstilleben, das ausdrucksvolle Bildnis Mossons, ein schwer zu bestimmendes Selbstbildnis, eine herrlich gemalte „Frau bei der Toilette", einen frühen „Kuhstall" und den großen liegenden Akt, den Walter Rathenau besitzt. Der Gesamteindruck ist hinreißend. Es jubeln einem die Formen und Farben kraftvoll zu, ein rosiger Gesamtton erfüllt alle Bilder, Glanz, Festlichkeit und ein Rausch des Lebens gehen von dieser Kunst aus.

Zwischen diese beiden Kojen nun, zwischen die Bilder Liebermannes und Corinths mag man sich hinstellen und der Streitfrage nachdenken, die neuerdings stark im Schwange ist: ob Corinth begabter und bedeutender sei oder Liebermann. An sich ist die Entscheidung künstlerischer Rangfragen dieser Art ziemlich müßig. Da die Frage aber aufgeworfen ist (nicht zuletzt von Julius Meier-Graefe), da wesentliche Menschen sich ernsthaft damit beschäftigen und man sich einer Stellungnahme kaum entziehen kann, so mag die gute Gelegenheit benutzt werden. Eine bessere kommt kaum wieder. Beide Künstler sind glänzend vertreten, beide wissen starken Eindruck zu machen.

Es wird in der Orangerie verständlich, daß es Kunstfreunde gibt, die sich im Augenblick für Corinth entscheiden, geblendet von soviel künstlerischer Bravour, hingerissen von dieser sich einschmeichelnden und doch ganz männlichen Sinnlichkeit, bezwungen von dem Blühenden, von der Fülle dieser Kunstwelt. Ein einziger langer Blick in die Liebermann-Koje sollte den Eindruck aber korrigieren. Nicht abschwächen! Corinth verliert nicht durch die Nachbarschaft; die Künstler heben sich gegenseitig. Liebermanns Welt ist aber eine

ERNST BARLACH, SCHREITENDE BÄUERIN. HOLZ

MIT ERLAUBNIS DER KUNSTHANDLUNG PAUL CASSIRER, BERLIN

R. SCHEIBE, SPIELENDE KATZEN. BRONZE

andere Welt. In ihr herrscht eine geistige Bedeutung, die man bei Corinth vergebens sucht, es herrscht eine andere menschliche Tiefe, eine andere Atmosphäre von Wahrheit, Wirklichkeit und Gesetzlichkeit. Corinth ist eine mächtige Potenz; er lebt aber (bildlich gesprochen) im Atelier, er trägt stets die Akademie mit sich herum; er ist ganz ein Maler und gestaltet unbesorgt aus einem reichen Talente heraus. Liebermann ist ein Deuter, er hat sein Talent zum Organ eines Weltbegreifens und Weltergründens gemacht; hinter allen Erscheinungen fühlt er das Geheimnis des Lebens und weiß es mit zu malen. Corinths Welt ist vegetativ, Liebermanns Welt ist geistig; jener reißt die Empfindung hin, dieser weitet den Blick für die Welt. Beim Betreten des Corinth-Raumes atmet man freudig durch; doch ist die Erregung verhältnismäßig schnell ausgeschöpft, so voll auch der Strahl ist, der einen trifft. In Liebermanns Kunst aber ist etwas Unausschöpfbares, in seinem „Naturalismus" ist das „heilig öffentlich Geheimnis". Man mag es, mit Liebermann, die Phantasie nennen, man kann es aber auch das stille Ethos des Lebenswerkes nennen, das an jeder Arbeit beteiligt ist. Corinth selbst hat das empfunden und vor Jahren einmal in diesem Sinne über Liebermanns Malerei geschrieben; er selbst hat einen Streit schlichten geholfen, der fruchtbar ist, wenn er reines Herzens geführt wird, höchst unnütz aber, wenn Persönliches hüben und drüben hineingemischt wird.

*

Eine andere Entscheidung kann im rechten Flügelbau getroffen werden, dort wo die Bilder aus dem Kreise der Künstler des Café du dôme mit denen der Mitglieder der ehemaligen „Brücke" anschaulich zusammentreffen.

Es sind nicht zwei Geschlechter, die aufeinandertreffen, denn im Alter sind die Künstler hier und dort ziemlich gleich. Es handelt sich um die Generation der Vierzigjährigen. Zwei Kunstauffassungen zeigen sich. Die Maler des Café du dôme (warum sie so genannt werden, weiß man aus dem schönen Bericht von Ahlers-Hestermann) sind Kinder der großen französischen Traditionen. Sie sind fortschrittlich, aber nicht umstürzlerisch, sie wollen nicht neu von vorn beginnen, sondern das Vorhandene weiterentwickeln. Sie alle sind Maler der schönen Oberfläche und Verteidiger einer glorreichen malerischen Kultur. Pascin und Großmann, Purrmann und Levi, Weißgerber, Ahlers-Hestermann, Bondy, Fritz Friedrichs und einige andere vertreten diese Gruppe (in Potsdam sowohl wie in Berlin). Ihnen gegenüber stehen Pechstein, Heckel, Kirchner, kurz „Expressionisten", die der impressionistischen Malkultur etwas neues entgegenstellen wollen und die mehr explosiv als überlegend arbeiten.

AUGUST GAUL, ZIEGEN. BRONZE

MIT ERLAUBNIS DER KUNSTHANDLUNG PAUL CASSIRER, BERLIN

Die Maler der Dôme-Gruppe geben sich genau Rechenschaft. Ihre Bilder sind gut gebaut. Purrmanns Damenbildnis am Lehrter Bahnhof ist das am besten gebaute Bild der Ausstellung. Zudem ist alles, was sie angreifen, geschmackvoll. Purrmanns Stilleben sind Muster von Geschmack, Levi verteilt die Akzente der Massen und Farben mit höchster Feinfühligkeit; überall fast ist ein gutes Niveau erreicht, alle diese Maler sind verbunden durch eine gemeinsame Kultur. Man denkt an das achtzehnte Jahrhundert; auch diese Malerei hat etwas gesellschaftlich Verfeinertes, sie ist zugleich diskret und wissend, lebendig und beherrscht. Überblickt man aber die Gesamtheit der Bilder, so erscheinen sie alle auch etwas dünn. Etwas willenlos und feminin. Die Farbe hat nicht selten Parfümiertes. Solche Bilder können nur in der Großstadt gemalt werden; sie sind fast elegant, haben aber nicht durchaus die Sicherheit, die der Eleganz eigen sein sollte. Es kommen Versager vor wie Purrmanns blitzblaues Damenbildnis (in der Orangerie). Die schöne Ordnung wird leicht zur Konstruktion, die Einsicht bekommt einen Einschlag von Intellektualismus, der Geschmack streift das Raffinement, der Kolorismus nähert sich gefährlich einer süßen Buntheit. Die malerische Essenz dieser Bilder verflüchtigt sich zu leicht. Und es ist kein Art-, sondern nur ein Gradunterschied, ob es sich um die Bilder voll empfindungsreicher Akkuratesse von Ahlers-Hestermann oder um die behaglichen Münchener Barockformen Weißgerbers handelt, ob Pascin und Großmann scheinbar im Vorübergehen, wie gelegentlich und wie zum Vergnügen malen, oder ob Purrmann

RUDOLF LEVY, STILLEBEN

MIT ERLAUBNIS DER GALERIE FLECHTHEIM, DÜSSELDORF UND BERLIN

HANS PURRMANN, DAMENBILDNIS

mit dem Bildaufbau ringt wie ein Mathematiker mit einem verwickelten Problem. Es herrscht in diesem Kreis viel Bewegung; alle Begabungen aber sind auch atelierzart. Sie sind zu kritisch, zu sehr mit Einsicht und Tradition beschwert und wagen nur experimentell.

Die Maler der Brücke wissen stärker und nachdrücklicher Eindruck zu machen. (In Potsdam, am Lehrter Bahnhof, in guten Ausstellungen bei Fritz Gurlitt und in dem neu eröffneten Kunstsalon von Wallerstein und Goldschmidt.) Pechstein vor allem schneidet in der Orangerie vorzüglich ab. Seinen Bildern ist eine ganze Koje eingeräumt worden und der Erfolg gibt dieser Bevorzugung recht. Der Eindruck ist dem verwandt, den man vor den Bildern Corinths erlebt. Auch hier wird man wie mit einem vollen Strahl von Kraft und Sinnlichkeit getroffen. Pechstein arbeitet intuitiv, fast alles fließt aus dem Instinkt, wenig aus dem Intellekt. Die Sinnlichkeit ist stark, doch wird sie nie — wie etwa bei Pascin — zur Lüsternheit; sie riecht nach Erde und Natur, ist das Merkmal

MAX PECHSTEIN, STILLEBEN

MIT ERLAUBNIS DER KUNSTHANDLUNG FRITZ GURLITT, BERLIN

einer ungebrochenen Energie und hat etwas Animalisches. Unter den lebenden deutschen Malern gibt es wenige, die einen Arm, ein Bein so zeichnen, die Körper so im Raum anordnen und mit gesteigerten Farben so das Erleben des Bluts, möchte ich sagen, darstellen können. Es ist ja alles etwas summarisch und allgemein, auch ist der Künstler ziemlich ungleich; jeder Pinselstrich sitzt aber und drückt etwas aus. Am Lehrter Bahnhof wirkt Pechstein am kraftvollsten von allen, in der Orangerie beherrscht seine garnicht kunstgewerbliche dekorative Kraft den rechten Flügelbau. Seine Bilder schimmern reich; die leise Brutalität darin wird ausgeglichen durch ein glänzend beherrschtes Handwerk.

Auch Heckels Bilderwand macht starken Eindruck, als Ganzes und zum Teil auch im einzelnen. Dieser Künstler ist eine ganz andere Menschennatur wie Pechstein; er ist still, verträumt, denkerisch, fast grüblerisch. Was bei Pechstein Corinthelement ist, das ist bei Heckel Thomaelement. Er ist ein rücksichtslos charakterisierender Idylliker, ein Herber, der zu stillen Süßigkeiten der Empfindung neigt, ein Romantiker, der die Lüge verabscheut. Seine Bilder leiden ja, wie die aller Maler der „Brücke" daran, daß sie nicht eigentlich fertig werden, daß sie in der Fixierung der Grundstimmung stecken bleiben. Und dieses hat zur Folge, daß es Krisen im Schaffen dieser Intuitiven gibt, daß von Zeit zu Zeit ein neuer Weg gesucht werden muß. Mit Bezug auf Heckel kann man diesem Vorgang eben jetzt in der Ausstellung bei Wallerstein und Goldschmidt zusehen. Was die Bilder über die Problematik dann aber wieder hinaushebt, ist das starke Naturgefühl darin. Die Maler des Dôme-

MAX PECHSTEIN, BADENDE

MIT ERLAUBNIS DER KUNSTHANDLUNG FRITZ GURLITT, BERLIN

ERICH HECKEL, FLUSSLANDSCHAFT

Kreises behandeln die Natur kälter, sie benutzen sie zu artistischen Zwecken; Maler wie Pechstein und Heckel malen, so sehr sie auch stilisieren und symbolisieren, um der geheimnisvollen Fülle der Natur willen (den Menschen und seine Seele einbegriffen).

Von dem schwer traitablen Kirchner zeigt die Ausstellung nur zwei Bilder. Es wäre aufschlußreich gewesen, auch von ihm eine ganze Wand zu sehen. Schmidt-Rottluff ist dagegen gut vertreten. Er verscherzt aber durch seine Abstraktionslust, was Pechstein und Heckel durch ihr Naturgefühl gewinnen. Er begegnet sich (scheinbar) im verwandten Wollen mit Hofer, was doch beiden höchst verwunderlich sein muß. Otto Müller wird immer mehr Opfer seines eigenen dekorativen Systems; Jäckel und Nauen offenbaren sich auch hier als akademische Eklektizisten; sie scheiden aus, wo das Schicksal des modernen Talents besprochen wird. Zwei Bilder von Marc erinnern daran, wie gefällig dieser Maler war, bevor er sein Talent symbolistisch aufblies.

*

Im linken Flügel der Orangerie gelangt man zuerst in einen Raum mit schönen Bildern von Leibl, Trübner und Thoma. Gut gewählte Stücke aus Privatbesitz. Leibls bestes Bild ist der Kopf eines rothaarigen Jungen. Das Bildnis eines älteren Mannes ist etwas schwärzlich und stillebenhaft. Wie Leibl hier das Fleisch gemalt hat, so pflegte man im Leiblkreis dann die Zinnkannen zu malen. Das beste von Trübner ist ein frühes Damenbildnis, koloristisch in seiner sonoren Dunkelheit, ganz altmeisterlich aber ohne Galerierezept gemalt. Thoma endlich ist mit zwei Landschaften ohne

ERICH HECKEL, SCHAFHERDE

Symbolik und allegorische Staffage so gut vertreten, wie es in Kürze möglich ist.

Das ist die erste Koje. In der dritten findet sich sodann das Glanzstück der Ausstellung, das erst einmal öffentlich gezeigte Bild Menzels „Friedrich der Große und die Seinen bei Hochkirch“, das früher im Arbeitszimmer des Kaisers hing, hier aber, in dem vollen warmen Südlicht erst seinen Reichtum und seine Tiefe offenbart. Ein solches Bild kann heute nicht mehr gemalt werden, keiner hat mehr die Fähigkeit, ein solches Format organisch zu füllen, das einzelne so naturtreu durchzuführen und im Ganzen doch so naturfern zu bleiben. Ein erstaunliches Werk! Es ist aber zu verschmerzen, daß Bilder solchen Formats heute garnicht erst versucht werden. Unsere Auffassung von Kunst macht sie unmöglich. Wunderlich nehmen sich neben diesem (intimen) Koloß einige Bilder Franz Krügers mittleren Formats aus. Man muß sehr nahe herantreten, um sie als Meisterwerke zu erkennen, die eines alten Holländers würdig wären. Noch seltsamer wirken an den Seitenwänden kleine Bildchen von Menzel und Blechen — darunter ein kaum schon bekannter früher Menzel, der ein Treppenhaus darstellt, und ein Blick auf Häuser und Bäume von Blechen, hell, luftig und von einer sehr reizvollen Delikatesse in der Harmonie von Grau und Grün.

Zwischen diesen beiden Räumen nun, zwischen den Münchnern um Leibl und den Berlinern um Menzel ist eine Sammlung von Bildern Slevogts untergebracht. Eine vorzüglich gewählte und gehängte Sammlung, die den Künstler in all seiner Eigenart und Vielseitigkeit zeigt, als Bildnismaler, Stillebenmaler und als Vertreter einer nur von ihm beherrschten Begebenheitsmalerei. Zuerst findet

man sich in der Anordnung nicht gleich zurecht, dann aber stimmt man lebhaft zu. Slevogt steht in der Tat seinem Wesen nach in der Mitte da zwischen der altmeisterlich atelierhaften Münchener Malanschauung und dem Menzelgeist, der Pinsel und Palette gern in den Dienst der geistigen Regsamkeit und der Begebenheit stellt. Slevogt konnte nur werden wie er ist, als einziger in seiner Art, indem er in seiner Person Süd und Nord, Bayerntum und Preußentum verband. Die Rassigkeit seines Vortrags, das Sprühende seiner Malweise, das Quellende in seiner Ausdrucksart hat seine Tradition ebensowohl in den Münchener Ateliers wie in der Werkstatt Menzels. Slevogt gehört nicht neben Liebermann, nicht neben Corinth, soviel Zeitelemente alle drei auch verbinden. Diese Brillanz des Geistigen und des Handwerklichen kommen aus andern Zonen. München und Berlin sind in diesem einzigen Fall geistig verschmolzen. Und das Ergebnis dieser Verschmelzung ist die Ge-

WILHELM TRÜBNER, DAMENBILDNIS

MIT ERLAUBNIS DER DEUTSCHEN VERLAGSANSTALT, STUTTGART

WILHELM LEIBL, ROTHAARIGER JUNGE

MIT ERLAUBNIS DER PHOTOGRAPHISCHEN GESELLSCHAFT IN CHARLOTTENBURG

burt des künstlerisch Überraschenden. In Slevogt überbieten sich Maler und Zeichner. Jeder Pinselstrich soll sprechen, aber auch die Situation soll sprechen und erzählen. Auf Leibl (und Manet) weist das schöne Bildnis des alten Freudenberg; auf Menzel weist das fast novellistisch erzählende Selbstbildnis als Jäger. Südliche Sinnlichkeit und nördlicher Geist haben sich unlöslich verbunden; und es erstand ein neuer deutscher Romantiker.

*

Aufschlüsse dieser Art ergeben sich wie von selbst, wenn gute Kunstwerke ausgewählt werden, und wenn bei der Aufstellung das Gefühl richtig entscheidet, was einander verwandt, was einander fremd ist. Die künstlerischen Entscheidungen sind ohne weiteres dann historische Entscheidungen. Sie können aber, das ist die wertvolle Lehre auch dieser Ausstellung wieder, nur von erprobten Einzelnen vorgenommen werden, sie müssen persönlich sein. Die erste Veranstaltung des „Potsdamer Kunstsommers" zeigt, daß Ausstellungsleitungen den Mut des Vertrauens haben müssen. Vielleicht zieht man nun auch anderswo in Deutschland diese Konsequenz. Zum wenigsten aber ist zu wünschen, daß die Potsdamer auf diesem Wege weitergehen, daß sie die Veranstaltungen der nächsten Jahre, die sie in Aussicht stellen, auf demselben Niveau halten, und daß verwirklicht wird, was Olaf Gulbrannson so anmutig auf dem Plakat darstellt, das er der Ausstellung in der Orangerie gezeichnet hat.

OLAF GULBRANNSON, PLAKATENTWURF
ZUR AUSSTELLUNG IN DER POTSDAMER ORANGERIE

FRANZ KRÜGER, IM PFERDESTALL

SCHLOSS SANSSOUCI

I.

VON

WALTER CURT BEHRENDT

Unter den Schlössern der preußischen Könige ist der Bau von Sanssouci nicht nur der schönste, er ist schlechterdings das architektonische Wunder Preußens. Das Bauwerk zeigt in Plan und Ausführung ein Maß von künstlerischer Originalität, wie es sonst auf dem kunstfremden Boden der Mark Brandenburg nicht zu finden ist. Hier ist Geist, Schwung und Temperament in einem Grade vorhanden, der über das gewöhnliche, preußischem Klima angepaßte Gleichmaß weit hinausgeht. Ja es durchleuchtet diesen großartigen Bauplan sogar ein Funke von Genialität, nicht etwa von jener eigentümlich preußischen Genialität des Willens, des Fleißes und der Organisation, die die politische Größe und Bedeutung dieses Staates geschaffen hat, sondern von echter Genialität schöpferischer Intuition. Spuren solcher künstlerischen Genialität sind in Preußen rar; und auch

ADOLF MENZEL, TREPPENAUFGANG

MIT ERLAUBNIS VON F. BRUCKMANN, A.-G., MÜNCHEN

hier ist es nur einer besonders glücklichen Konstellation zu danken gewesen, daß sie zur Entladung kam. Die Kräfte der landesgeborenen Künstler hätten allein nicht ausgereicht, ein Werk von solchen Graden zustande zu bringen. Es bedurfte der beschwingenden Energie, der schöpferischen Phantasie und der unermüdlich treibenden Kraft eines zielbewußten Bauherrn, um sie zu solcher Anspannung zu steigern. Und in diesem Sinne bestätigt auch der Bau von Sanssouci jenes Wort Theodor Mommsens über das Preußen Friedrichs des Großen, wonach überall in diesem Großstaat die Geistesgewalt des Herrschers ergänzt hat, was dem Lande sonst an materieller Gewalt abging.

In seinem Verhältnis zur Kunst war der König nicht nur Liebhaber, Sammler und Mäzen, er war selbst auch ausübender Dilettant. Er hat gedichtet, musiziert und gezeichnet. Und mit besonderer Vorliebe beschäftigte er sich mit der Architektur. Manger, der zeitgenössische Verfasser einer Baugeschichte von Potsdam, sagt von ihm, die ersten vierzig Jahre seiner Regierung sei er „Selbsterfinder und Vorzeichner der Außenseiten zu den erbauenden Schlössern, pübliken, privat- und ökonomischen Gebäuden von einiger Wichtigkeit, eben so als zur Verzierung und Meublierung der inneren Gemächer in dem ihm besonders eigenen Gebäuden“ gewesen. Man wird nicht behaupten können, daß die Früchte dieses Dilettantismus ein besonderes oder gar schöpferisches Gepräge tragen. Es sind tüchtige Durchschnittsleistungen, durchaus in dem einseitigen, nach Frankreich orientierten Geschmack der Zeit, von denen man bestenfalls sagen kann, daß sie ein unbestreitbares Gefühl für die Form und eine erstaunliche Geschicklichkeit in der Bewältigung der technischen Schwierigkeiten bekunden. Aber diesem persönlichen Dilettantismus, der sich in einem spärlichen Eklektizismus erschöpfte, war ein ehrgeiziger und weitzielender Kulturwille gepaart, ein fanatischer Drang nach Verlebendigung des übernommenen Kunstideals, ein sehnsüchtiges Verlangen, eben dieses Ideal in größtem Umfang in die Wirklichkeit zu übertragen. Und dieser große Elan, diese aufrichtige und ungestüme Begeisterung sind es, die, gestützt auf einen untrüglichen Instinkt für die Qualität, die friderizianische Kunst schließlich über sich selbst hinausgehoben hat. Der persönliche Impuls ersetzt dieser Kunst, was ihr an Fülle und handwerklichem Können fehlt, er hat all diesen mannigfachen Kunstunternehmungen das edle Gepräge friderizianischen Geistes aufgedrückt und ihnen damit jene charaktervolle Einheitlichkeit gegeben, die sie sehr wohl — mögen sie immerhin nur preußisches Gewächs sein — auch den Vergleich mit den zeitgenössischen, im einzelnen vielfach saftigeren Erzeugnissen süddeutscher Höfe bestehen läßt.

Schloß Sanssouci nun ist unter den Bauten des Königs der Bau, an welchem sein unmittelbar persönlicher Anteil am stärksten ist. Ihm gehört die Auswahl des Bauplatzes und seine Gestaltung, er gab die Idee der Terrassen, bestimmte die Form

MAX SLEVOGT, SELBSTBILDNIS

LESSER URY, DER RAUCHER. PASTELL

des Grundrisses, ja selbst gewisse Einzelheiten der Architektur, in denen sich der persönliche Geschmack des Bauherrn (übrigens keineswegs immer zum Vorteil der Gesamtwirkung) gegen die Pläne seiner künstlerischen Berater durchsetzt.

Die Wahl des Bauplatzes bekundet das sicherste Gefühl für den Wert der architektonischen Situation. Und in der geschickten Auswertung dieser Situation liegt auch das Geheimnis der überraschenden Wirkung, die von der Anlage ausgeht. Ein baumloser Hügel, nicht zu Unrecht „Wüster Berg" genannt, das war bis dahin die Örtlichkeit gewesen, an die sich heute der Ruf der friderizianischen und darüber hinaus der gesamten preußischen Kunst wie ein genius loci heftet. Diesen reizlosen Hügel hat königlicher Kunstwille mit allen Mitteln der Architektur und Gartentechnik in einen sechsfach gestuften, durch Terrassen gegliederten Weinberg verwandelt, dessen langgestreckte Plattform ein zierliches Lustschloss krönt.

Die Pläne von eigener Hand — sie werden heute unter vielen unbedeutenden Reliquien im Hohenzollernmuseum aufbewahrt — bekunden mit aller Deutlichkeit Grad und Umfang der unmittelbaren Mitarbeit des Königs. Es sind drei Skizzen vorhanden. Die eine, eine Art Situationsplan, zeigt den Grundriß des Schlosses in der ungefähren Form und Raumeinteilung, wie er später ausgeführt wurde, mit der halbkreisförmigen Säulenumschließung des Schloßhofes, dem seitlichen Laubengang und drei an der Gartenseite vorgelagerten Terrassen. Eine zweite deutet in streng geometrischer Einteilung den Grundplan der gegen das Hauptportal gelegenen Gartenpartie an, mit dem Gewächshaus, an dessen Stelle später die Galerie erstand, jedoch noch ohne die Neptunsgrotte. Die dritte Skizze endlich gibt in Federzeichnung den Grundriß des Hauptgebäudes, und zwar in einer gegen den ersten Entwurf bereits entwickelteren Form. Erläuternde Aufschriften deuten die Bestimmung der Räume an: der rechte Flügel trägt die Bezeichnung „pour le roy", der linke „pour des étrangers". Den rechten Flügelbau schließt ein Rundzimmer ab; die Aufschrift des Grundrisses sagt erläuternd „come à Rheinsberg", wo der Kronprinz sich sein kleines Studierzimmer

HANS THOMA, HERBSTTAG AM OBERRHEIN

MIT ERLAUBNIS DER DEUTSCHEN VERLAGSANSTALT, STUTTGART

GEORG KOLBE, BILDNISKOPF

ebenfalls im Rundturm des Schlosses eingerichtet hatte.* Auch sonst wird an den bereits erprobten Bauformen festgehalten: so wird für das Säulenhalbrund des Hofes bestimmt „colonade canelée corinthien, mais le reste come à Rheinsberg". Und für die Abmessungen des Schlafzimmers wird angegeben „même proportion qu'à Potsdam". Die sonst in dem Grundriß noch vermerkten Maßzahlen lassen gleichfalls erkennen, daß der König bestimmte Raumvorstellungen verfolgte.

Als Ganzes zeigt der Bauplan von Sanssouci die charakteristische Planform der Maison de plaisance, wie sie von französischen Architekten um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts für die verfeinerten Bedürfnisse einer hochentwickelten Gesellschaftskultur ausgebildet worden ist. J. F. Blondel in seinem zweibändigen, von einem Idealentwurf ausgehenden Werk „De la distribution des Maisons de Plaisance", Paris 1737, und Briseux in seiner durch zahlreiche Musterpläne erläuterten Schrift „L'art de bâtir des Maisons de Campagne", Paris 1743, haben geistvolle Theorien dieser Grundrißkunst aufgestellt und sie, den Neigungen des Zeitgeistes entsprechend, in knapp formulierte akademische Regeln gefaßt. Die Pläne, die hier geschildert werden, stellen Wohnungen dar für eine Gesellschaft, die, nach dem Vorbild des Hofes von Versailles, eine repräsentative Lebenshaltung zu entfalten wünscht, mit täglichen Empfängen und Diners, mit verschwenderischer Gastfreundschaft und einem entsprechend zahlreichen Aufgebot von Bedienung. Auf diesen zierlich gestochenen Kupfertafeln sind Pläne prunkvoll repräsentativer Häuser dargestellt, in denen man Gäste würdig empfangen und ein galantes Salonleben führen kann, mit Räumen für eine beau monde, die die gesellschaftlichen Künste mit Meisterschaft übt, die auf strenge Etikette hält und deren eigentliche Beschäftigung, um mit Taine zu reden, darin besteht, zu empfangen und empfangen zu werden.

Der Grundriß von Sanssouci bietet ein zwar bescheidenes, aber durchaus typisches Beispiel für die Art dieser Maisons de Plaisance. Nach Anlage und Ausmaß am ehesten den kleinen Nebenbauten zu vergleichen, die in den weitläufigen Plänen französischer Lustschlösser in der Regel an abgesonderter Stelle des Parkes angeordnet sind, nicht eigentlich mehr der Repräsentation dienend, sondern für die Zeiten bestimmt, wo man die große Gesellschaft zu meiden und zurückgezogen zu leben wünscht, fällt dem Bau von Sanssouci ein Gesamtplan der Potsdamer Schloßanlage und im Verhältnis zu dem (erst später erbauten) Neuen Palais etwa die Rolle des Petit Trianon zu. Das

* Vergl. den Aufsatz des Verfassers „Schloß Rheinsberg", Kunst und Künstler, Jahrgang XI, Seite 560.

GEORG KOLBE, TÄNZERIN. BRONZE

HERMANN HALLER, BILDNISBÜSTE MARIE LAURENCINS
TERRAKOTTA

Gebäude, ganz zu ebener Erde entwickelt, enthält der üblichen Form folgend in der Mitte den repräsentativen Salon à l'Italienne, der in der Regel noch, und so auch hier, nach barocker Weise mit korinthischen Säulen, schwerer Stuck-Decke und reichem Marmorfußboden ausgestattet wird und als Speisesaal, Ball- oder Empfangssaal dient. Er steht nach der Hofseite mit einem großen Vorsaal, Vestibül oder chambre de parade, in unmittelbarer Verbindung, an den die Räume für die Dienerschaft und die niemals fehlende „Galerie" anschließen. Den großen Salon auf der Gartenseite umrahmen einerseits die Gesellschaftszimmer, Salon und Musikzimmer sowie die eigenen Wohnräume des Hausherren, auf der andern Seite die Flucht der Fremdenzimmer mit ihren Bettnischen und Degagements.

In dieser Form gibt der Grundriß ein getreues Spiegelbild des häuslichen Lebens, das sich auf diesem königlichen Sommersitz abspielte. Neben den eigentlichen Wohn- und Gastgemächern treten die der gesellschaftlichen Repräsentation gewidmeten Räume entgegen den Sitten der Zeit fast ganz zurück. Nichts von jener pompösen Flucht von kleinen und großen Sälen, nichts von den grands Appartements de parade, de commodeté, de compagnie, des bains und so fort, die selbst noch in den Nebenanlagen von Versailles, in den Schlössern von Trianon, an die anstrengenden Gewohnheiten des gesellschaftlichen Lebens erinnern. Ein Haus im ganzen von bescheidenen Abmessungen, wenige Zimmer für den König, deren Bestimmung als Musik- und Studierzimmer deutlich genug die besonderen Neigungen des Hausherrn erkennen lassen, und eine Reihe von Fremdenzimmern, als Zeichen dafür, daß Gäste in diesem Hause die Regel bildeten. Es fehlen dagegen ganz jene Appartements des Dames, die sonst einen wesentlichen Bestandteil aller französischen Schlösser bilden. Sanssouci war der Wohnsitz eines Junggesellen, der gern und oft gelehrte und geistreiche Freunde um sich verversammelte, und die Markgräfin von Bayreuth hatte Recht, als sie Schloß Sanssouci das Kloster und

ihren Bruder den Abt nannte. Und die ständigen Genossen der Tafelrunde sprachen, wie Koser berichtet, von ihrem Refektorium. Dem neuen Hause fehlte die Hausfrau. Die regierende Königin hat das Schloß nie betreten. Sie lebte seit 1744 in einem kleinen Landschlößchen, das ihr der König in Niederschönhausen hatte erbauen lassen.

Die wenigen Daten der Baugeschichte sind rasch aufgezählt. Anfang 1745 wurde an Dietrich der Befehl zur Erbauung eines „Lustschlosses auf dem Weinberg" gegeben, am 14. April desselben Jahres erfolgte die Grundsteinlegung. Der Bauplan wurde unter Benutzung der Skizzen des Königs von Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff aufgestellt. Die Bauleitung war Dietrich und Boumann, dem späteren Erbauer des Neuen Palais übertragen. Bis Ende des Jahres war der Rohbau vollendet, das Gebäude unter Dach und die Kuppel mit Kupfer abgedeckt. Erst im Früjahr 1747 wurde, nach Fertigstellung des inneren Ausbaues, der Neubau bezogen.

(Schluß folgt.)

SCHLOSS SANSSOUCI. VORDERFRONT

PHOTOGRAPHIE DR. FRANZ STÖDTNER, BERLIN

KUNSTAUSSTELLUNGEN

KRONPRINZENPALAIS

Unter den vielen Sonderausstellungen ist die Ausstellung von Bildern und Zeichnungen van Goghs bisher die beste, trotzdem einige der besten in Berliner Privatbesitz befindlichen und bequem erreichbaren Werken des Holländers fehlen. Jedenfalls ist eine willkommene Gelegenheit geschaffen worden, unser Verhältnis zu van Gogh nachzuprüfen.

Es bestätigt sich auch in diesem Fall, wie schnell sich das Auge auf die Sehweise eines zuerst der Willkür geziehenen Künstlers einstellt, sofern dieser Künstler eine ursprüngliche Begabung, das heißt ein Organ des Zeitwillens ist. Vor zehn Jahren galt van Gogh noch als ein wilder Stürmer, als ein Gewaltsamer mit furioser Arbeitsweise. Heute ist der Eindruck ganz anders. Van Goghs Malerei erweckt in dieser Sonderausstellung in erster Linie den Eindruck einer sehr geistigen Pikanterie. Zunächst spricht die beseelte Ornamentalität dieser Kunst, die rokokohafte Anmut der farbigen Pinselschrift. Das Naturerlebnis (die Impression) wirkt noch immer stark, aber es überwältigt nicht mehr. Man spürt deutlicher das Ideenhafte darin; dieses aber hat sich in etwas Schmuckhaftes verwandelt. Van Gogh erscheint vor allem als ein Maler der Bewegung. Sein Pinsel macht, daß die Wolken ziehen, daß der Wind weht, daß Bäume und Gräser sich wiegen, daß es in der ganzen südlichen Sommerwelt rauschhaft flutet. Diese Bewegung aber stellt sich ornamental dar, der Pinsel zeichnet, er erzählt von der Bewegung, sogar vom Wachsen der Bäume und von den gebirghaften Faltungen der Erde.

Van Gogh neigte von Natur einem mystischen Allgefühl zu. Das hat in ihm die Lust zum Symbolisieren geweckt. Aber er war auch, in all seiner mönchischen Absonderungslust, in all seiner seelischen Heftigkeit, ein sehr geistreicher Künstler. Aus der Mischung von symbolisierender Mystik und geistreich knapper Formulierung sprang eben jene ausdrucksschwere Pikanterie hervor, die den Bildern einen so merkwürdigen Charakter gibt. Indem van Gogh die „lebenden Punkte“ der Erscheinung suchte und in Kurzschrift aufzeichnete, näherte er sich den Japanern. Er sucht das letzte Wort und will es so treffend kurz wie möglich sagen: das ist seine Artistik. Er hat in sich, und darum in der Natur, einen Zwiespalt zu schlichten: seine Anschauung ist zugleich heroisierend und profanierend; während er die Natur skelettiert malt er die Idylle. Ein großes Talent, ein bedeutender Mensch, wenn man will ein Klassiker! Aber ein Klassiker der Auflösung. Seine Kunst ist geladen mit Spannung; in der Freudigkeit, womit sie sich äußert, ist ein Ton, den man beinahe falsch nennen kann, dessen natürliche Künstlichkeit (man erlaube dieses Paradox) aber zu Herzen geht. Um zu verstehen, was van Gogh fehlte und was er darum durch anderes ersetzen wollte, muß man in den Impressionistensaal des Kronprinzenpalais gehen. Dort ist mit natürlicher Heiterkeit und naiver Sinnlichkeit getan, wozu van Gogh — und seine nachgeborene Generation — die innere Anstrengung brauchte. Dort ist es darum auch mit den Mitteln reiner Malerei getan.

Van Gogh mußte notwendig ein Zeichner werden. Das Beste der Ausstellung sind die Schwarz-weißblätter. Einige Zeichnungen sind schlechthin altmeisterlich groß, sie sind klassisch. Die Farbe hingegen ist gedanklich übertragen. Sie ist schön, aber auch zu pikant; sie ist wahr, aber zu geistreich wahr. In ihrer pfirsischblütenhaften Süßigkeit sowohl wie in ihrer unnachsichtlichen Herbheit erscheint sie leise vergiftet. Sie zumeist zeigt, wie sich ein Elementarempfinden einer sensiblen Reizbarkeit verbunden hat; sie zeigt wie das Spontane in der Kunst van Goghs sich spitz gibt, wie das Sinnliche sich zur Arabeske verdünnt. So kommt es, daß heute fast spielerisch (wie ein Mystikerspruch von Angelus Silesius) wirkt, was uns ehemals ungebrochen titanisch erschien. Und wir müssen annehmen, daß van Goghs Kunst heute richtiger auf uns wirkt, wo sie uns den Manierismus der Nachimpressionisten einzuleiten scheint.

Wir wollen es aber nicht verschwören. Vielleicht stehen wir nach einem weiteren Jahrzehnt wieder als andere vor diesen Werken. Die Bilder und Zeichnungen werden in Ruhe die Probe abwarten. Denn sie haben das, was die Zeiten überdauert.

*

Die Sonderausstellung von Werken Henri Matisses — ein halbes Dutzend den Künstler durchweg nicht gut repräsentierender Bilder, auf einer scheußlichen gelben Wand, flankiert von Bildern Purrmanns, Levis und Molls — war sehr unzulänglich. Von den Neuerwerbungen mag später einmal im Zusammenhang die Rede sein. Die Sonderausstellungen von Bildern Slevogts und Corinths hätten sich wirkungsvoller gestalten lassen. Zu erwähnen bleibt schließlich noch, daß einem der Genuß durch die diktatorischen Anweisungen eines Saaldieners, leise aufzutreten und leise zu sprechen (nebenan sei Vortrag!) verleidet wurde.

K. Sch.

NOTIZ

Das Bild Pechsteins „Italienische Stadt“, das im 10. Heft wiedergegeben worden ist, bedurfte der Reproduktionserlaubnis der Kunsthandlung Fritz Gurlitt.

MAX LIEBERMANN, GEMÜSEHÄNDLERIN

RUDOLF OLDENBOURG †

Die deutsche Kunstwissenschaft ist mit dem Tode Rudolf Oldenbourgs, der am 12. Juni erst vierunddreißigjährig einem schweren Leiden erlag, einer ihrer besten Hoffnungen beraubt worden. In Oldenbourg waren in seltener Weise, alle die Eigenschaften vereinigt, die für den Beruf des Kunsthistorikers Voraussetzung sein sollten. Er hatte ein lebhaftes und warmes Kunstempfinden, eine starke Begeisterungsfähigkeit, dazu eine scharfe kritische Einsicht, die sein Urteil bestimmte und ihn vor Verirrungen bewahrte, denen viele heut nur zu leicht erliegen. Auf dem Gebiet der niederländischen Malerei des siebzehnten Jahrhunderts hatte er eine ungewöhnliche Kennerschaft erworben, und das Handbuch der vlämischen Malerei, das er für die Berliner Museen geschrieben hat, kann in vielen Teilen für grundlegend gelten. Die Kunst des Rubens stand im Mittelpunkt seiner Forschungen. Die Lebenswärme dieses gesündesten aller Maler erschien dem von der Krankheit Gezeichneten als die höchste Erfüllung eigener Sehnsucht, und seine Kraft fühlte er stark genug, sie an einer der ganz großen Aufgaben der Kunstwissenschaft zu erproben. In kleineren Beiträgen umkreiste er die Gestalt seines Helden, bereicherte und reinigte das Bild seiner Kunst, und die letzten Momente seines Lebens waren der Arbeit an einer zusammenzufassenden Darstellung der Persönlichkeit und des Werkes des Rubens gewidmet. Man muß hoffen, daß das Manuskript genügend gefördert ist, um zur Veröffentlichung reif zu sein, denn es war bestimmt, die erste reife Frucht eines viel zu früh vollendeten Lebens zu sein. Auch eine andere Arbeit, eine Geschichte der Münchener Malerei im neunzehnten Jahrhundert, die im Manuskript schon seit längerer Zeit abgeschlossen liegt, wird nun hoffentlich wenigstens als nachträgliche Gabe des Verstorbenen im Druck erscheinen.

Im Vergleich zu dem, was der Lebende noch zu leisten berufen schien, ist das allerdings einer schwacher Trost. Unter den jüngeren Museumsbeamten war Oldenbourg, der an der Münchener Pinakothek seine Lehrzeit verbrachte, um dann in die Leitung der Berliner Gemäldegalerie einzutreten, eine der stärksten Begabungen. Und darüber hinaus beklagen alle, die ihm persönlich nahestanden, den Verlust eines warmherzigen und vornehm empfindenden Menschen.

Glaser.

NEUE BÜCHER

Emil Waldmann, Der Sammler. Berlin, Bruno Cassirer, 1920.

Wenn anders der Satz Gültigkeit hat: „Tous les genres sont permis hors le genre ennuyeux", bedarf das Waldmannsche Buch — eine Sammlung bereits erschienener Aufsätze — gewiß nicht der Rechtfertigung, die der Autor ihm geben zu müssen meint: es ist kurzweilig im besten Sinne des Wortes.

Von verschiedenen Seiten her wird das Stück Welt eingekreist, in dem der Sammler und seinesgleichen zuhaus sind, die Atmosphäre dieser Schicht ist unfehlbar getroffen, man glaubt, eine Gesellschaft von Sammlern und Museumsleuten, von Händlern und Restauratoren unter sich plaudern zu hören, es fallen die gewohnten Stichworte: Auktion, Okkasion, Fälschung, Neuerwerbung, Ausgrabung, Paris, Amerika. Freilich ist es eine Gesellschaft von hohem Niveau und bemerkenswerter Orientiertheit, in die Waldmann uns einführt; der weltfremde Forscher vom alten Schlag kann hier ebensowenig mitreden wie der neuartige kunstfremde Programmtheoretiker.

Dafür ist — nicht ohne Absicht — auf vieles Verzicht geleistet, was sich dem Thema hätte abgewinnen lassen. Zunächst auf die historische Entwicklung des Sammelwesens: wie sich der Sammeltrieb der Naturvölker verfeinert bis zur hohen Stufe des ersten großen Sammlervolkes, der Römer. Wie die italienischen Großen, die burgundischen Fürsten, die spanischen Könige, die französischen und englischen Bankiers sammelten. Wie die „Kunst- und Wunderkammern", bestimmt, dem Vergnügen eines Einzelnen zu dienen, Urzellen der öffentlichen Sammlungen wurden, wie sich das Verhältnis zwischen Privatsammler und Museum durch den Lauf der Jahrhunderte gestaltete.

Es fehlen die scharfen Sammlerprofile, die man gern von Waldmanns kundiger Hand umrissen gesehen hätte: der große alte Lorenzo Medici, Isabella d'Este, die Porträtspezialisten Paolo Giovio und Ferdinand von Tirol, der Miniaturenenthusiast Jean de Berry, Margarete von Österreich, deren feinen, ein wenig manierierten Geschmack ihr Inventar bewahrt, Maximilian I., mehr Besteller und Anreger, als reiner Sammler, Philipp II., als Kunstfreund durch Karl Justi unsterblich gemacht, Rudolf II. mit seiner glücklichen Bruegelvorliebe, die großen Künstler-Sammler Ghiberti, Rubens, Rembrandt, Goethe. Dann die Sammler, deren Wirken für die heutige Gestalt der deutschen Museen unmittelbar bestimmend wurde: die Brüder Boisserée — der Propagandist Sulpiz und der schwärmerisch geschäftstüchtige Einkäufer Melchior —, der mehr zusammenraffende als sichtende Kanonikus Wallraf, der phantastische Hochstapler Baron Hüpsch, der nüchterne Geschäftsmann Solly. Es hätte darauf hingewiesen werden können, wie sich aus fast jeder wirklichen Sammlung ein bestimmter Sammlergeschmack herausdestillieren läßt, wie ein Boisseréebild, ein Sollybild innerhalb der Bestände der Alten Pinakothek, des Kaiser Friedrich-Museums, noch heute kenntlich bleibt.

Die Wechselwirkung zwischen dem Sammeln alter Kunst und der jeweils herrschenden lebenden Kunst hätte eine Untersuchung verlohnt: wie die Mode des Japansammelns zur Zeit der Goncourts mit dem Japonisieren eines Toulouse-Lautrec, eines Degas zusammengeht, wie die italienische Quattrocentomode in England die Präraffaeliten befruchtete, wie die neueste Kunstentwicklung in Deutschland das Sammeln der Primitiven fördert, wie vor allem die neue Blüte des Holzschnitts die Anfänge dieser Kunst zu begehrenswerten Sammelobjekten macht.

Waldmanns Buch ist keine Grabrede: der Sammler ist nicht ausgestorben, er lebt weiter in all seinen Erscheinungsformen. Es entspricht glücklich den Tatsachen, daß Waldmann die Unterschiede zwischen dem gepriesenen alten Sammlerenthusiasten und dem vielgeschmähten neuartigen „Valuta"sammler nicht zu tragisch nimmt: gute Kunst schafft sich selbst immer wieder echte Amateure, wer mit erlesenen Kunstwerken zusammenlebt, erliegt am Ende ihrer werbenden Kraft, und gerade der Kunstungewohnte verliebt sich oft heftiger in seine Schätze als der kühl wägende Sammlerästhet. Erfreulich ist es auch, daß Waldmann mit der verbrauchten Witzblattschablone des „sammelnden Amerikaners" aufräumt und einem weiteren Kreis einen Begriff von der bewundernswert planvollen, zähen und bedachten Art des großen amerikanischen Sammelwesens zu geben sich bemüht.

Das abschließende Werk über den Sammler gibt Waldmann nicht und will es nicht geben, doch fügt sich sein Buch den mehr historisch gerichteten Einzeldarstellungen eines Jakob Burckhardt, Schlosser, Flörke als lebendig umfassende Ergänzung glücklich an. Grete Ring.

K. Zoege von Manteuffel. Hans Holbein, der Zeichner für Holzschnitt und Kunstgewerbe.

Ders., Hans Holbein, der Maler. Hugo Schmidt Verlag, München.

Holbein ist für den Kunstschriftsteller ein undankbarer Gegenstand: er ist verzweifelt unproblematisch. Jedes einzelne Werk, jede Zeichnung steht in unbegreiflicher Vollendung und in so vollkommener Schaubarkeit vor uns, daß alle erläuternden Anmerkungen, sofern sie sich nicht auf das Äußerlichste beziehen, überflüssig bleiben. Geist und Sinnlichkeit sind bei Holbein im Tiefsten miteinander verschmolzen: in dem unfehlbaren Zug seines Stiftes, in dem juwelenhaften Emaille seiner Farbe sowie vor allem in seiner unerklärbaren Porträtauffassung, vor der man stets im Zweifel bleibt, ob sie aus der reinsten Schlichtheit und Naivität des Auges oder aus einem orakelhaften Tiefsinn entspringt. Wollen und Vollbringen fällt bei ihm zu so untrennbarer Einheit zusammen, daß keine Ausdeutung sich dazwischen zu drängen vermöchte und will man ihn einem andern näherbringen, so bleibt nichts zu tun, als ihn immer wieder auf jenes selbstvergessene, hingebende Schauen zu verweisen, bei dem der innere Blick sich weitet und — bewußt oder unbewußt — vom Geist des Künstlers selbst geschaffen wird.

Manteuffel hat sich in den beiden Bändchen über Holbein diese Grenzen, die seinem Darstellungsstoff gezogen waren, mit klugem Takt vor Augen gehalten und ist im Wesent-

lichen über eine anschauliche, im besten Sinne populär gehaltene Darlegung der äußeren Voraussetzungen von Holbeins Kunst und Schaffen nicht hinausgegangen. In dem Rahmen, der ihm gegönnt war, konnte er den Graphiker Holbein seinem Leser ungleich näherrücken, als den Maler, da die Wiedergabe der Holzschnitte und Zeichnungen viel eher in den Möglichkeiten dieser Kunstbreviere liegt, als die der Gemälde, die ja gerade bei Holbein selbst in den vorzüglichsten Wiedergaben unverhältnismäßig einbüßen. Das Bild des genialen Graphikers und namentlich auch des kunstgewerblichen Entwerfers steht plastisch vor uns in seinem Doppelsinn einer durchaus volkstümlichen und zugleich unnahbar aristokratischen Erscheinung. Der Maler, bei dem das letztere Element mit zunehmenden Jahren sich immer edler sublimiert, tritt weniger unmittelbar hervor, doch ermöglichten wenigstens die vorbereitenden Bildnisstudien, dieser unvergleichliste Schatz der Kgl. Bibliothek in Windsor, auch hier dem Leser durch die Abbildungen annähernd adäquate Eindrücke zu übermitteln.

Dem Verlage, der sich mit der Herausgabe so hübscher, auch textlich gediegener Bücher verdient macht, möchte man anempfehlen, sich eines Signets zu bedienen, das an künstlerischen Wert dem Gehalt dieser Publikationen etwas besser entspricht, als der klägliche Flügelrappe, der jetzt die Titelblätter verunziert. R. Oldenbourg.

Lucas Cranach von Curt Glaser. Band I der „Deutschen Meister", herausgegeben von Karl Scheffler und Curt Glaser, Leipzig, Inselverlag.

Diese Cranachmonographie war nicht überflüssig. Wer sich vorher genauer mit dem Meister befassen wollte, mußte eine verstreute Literatur durcharbeiten, da entscheidende Entdeckungen in den letzten Jahrzehnten gemacht worden waren. Schon das also wäre ein Verdienst gewesen, wenn nur das Material zusammengestellt worden wäre; hier aber ist das gesamte Schaffen Cranachs zu einem geschlossenen Bilde verarbeitet worden. Die Kunst Cranachs steckt voller Probleme, und Glaser hat sie gelöst oder doch ihrer Lösung entgegen gebracht, indem er sie formulierte. Der erste Anfang Cranachs ist noch heute ein Fragezeichen. Die vorhandenen Werke zerfallen stilistisch in Gruppen, deren Verbindung lose, selbst, rätselhaft erscheint, und so mußte die innere Notwendigkeit des Übergangs von einer zur anderen Stilphase erwiesen werden. Schließlich waren aber die Wertakzente einer Revision zu unterziehen. Seit durch glückliche Funde eine Anzahl kraftgenialischer, brausender Werke des jungen Cranach zusammengestellt waren, galt der späte Cranach, an dem doch der Ruhm durch Jahrhunderte allein hing, nur noch als ein biederer, in handwerklicher Massenproduktion sich ausgebender Philister. Hier nun ist wieder ein Fall, wo sich zur Evidenz bringen läßt, daß Kunstgeschichte und Kunst parallel gehen: Beiden gilt heute das Streben nach Naturwahrheit nicht mehr als künstlerischer Wertmesser. Für Cranachs Beurteilung bedeutet solch neue Einsicht, daß die künstlerischen Anschauungen, die sich in seinem späten Manierismus niederschlugen, heute mit anderen Augen gesehen werden.

Cranach, rund dreißigjährig, taucht zuerst im Kreise des sogenannten Donaustils auf. Glasers Hinweis, daß diese Stilerscheinung nicht lokal begrenzt, sondern mehr eine allgemein zeitliche Stilform sei, scheint auch mir entscheidend. Ob sich aber diese generelle Sturm- und Drangzeit allein aus der bayrischen Kunst Pollaks herleitet, ist doch wohl vorschnell geschlossen. Mit dem Katharinenaltar von 1506 nach der Übersiedlung an den Hof Friedrichs des Weisen in Wittenberg tut sich in den Werken gegen früher eine Kluft auf, die Glaser mit dem Hinweis überbrückt, daß auch diese Werke nicht rein der Leidenschaft, sondern künstlerischer Einsicht und Bewußtheit entsprangen. Einfacher sind die Wandlungen nach der niederländischen Reise 1508 zu begründen, die im Annen-Altar 1509 in Frankfurt zu dem Streben nach romanischer Klarheit im Raumaufbau und klangvoller Rhythmik führen. Damals horchte Cranach auf die Musik Lionardos und Venedigs, die in seinen Werken dieser Zeit leise wiederklingt. Doch bewahrte ihn knorrige Eigenart vor schwächlicher Nachahmung; vielmehr bildet sich in den gleichen Jahren bis 1520 sein neues Schönheitsideal heraus. Die Untersuchung über den Spätstil Cranachs ist unzweifelhaft das interessanteste Kapitel in Glasers Buch, da hier die neue Wertung einsetzt. Dieser Manierismus wird nicht mehr abgelehnt, weil die Formanschauung das Naturbild vernachlässigt, sondern als eine bewußte Stilisierung erkannt, die eine Rückkehr zur gotischen Tradition bedeutet, wofür eine Fülle aufschlußreicher Vergleiche gegeben wird. Die dabei erwähnte schraubenförmige Drehung der Pfeiler in Annaberg ist wohl ein lapsus memoriae. Die Pfeiler sind grade, nur die Rippenendigungen vertauchen schräg im Pfeilerstamm.

Die Einteilung der Monographie zerreißt nicht die organische Einheit von Leben und Stil, und die Charakteristik der mannhaften Persönlichkeit Cranachs in ihrer Stellung zur Reformation und zum sächsischen Hofe gewinnt mit jedem Kapitel an Kraft und Farbe. Dagegen ist Glaser den Schwierigkeiten in der Behandlung der Werkstatt Cranachs mehr ausgewichen, als daß er sie geklärt hätte. Die dunkelste Frage bleibt die Tätigkeit des Hans Cranach, den Glaser nur als Maler erwähnt, während vielleicht aus der Untersuchung der Holzschnitte hier noch eher Aufschluß zu holen wäre. Mit dieser Arbeit Glasers, die der Inselverlag in mustergültiger Weise ausgestattet hat, wird verheißungsvoll eine neue Monographienreihe eröffnet, die den Reichtum Deutscher Kunst, vorzüglich des späten Mittelalters, zu neuem lebendigen Besitz bringen will.

Gerstenberg.

Künstler Anekdoten

NICHT IM BILDE.

Der Sammler Oskar Heinauer sah einst Gesellschaft bei sich und zeigte im Lauf des Abends auch seine Sammlungen. Vor einer Vitrine mit Monstranzen blieb ein Leutnant stehen und fragte: „Herr Heinauer, sind das alles Rennpreise?“

GANZ IM BILDE.

Herr von Nemes führte einen Erzherzog durch seine Galerie alter Meister. Er zeigte ihm viele Bilder und Skulpturen, der Erzherzog aber sagte nicht ein Wort. Endlich, nach einer halben Stunde, als beide vor einem Kruzifixus standen, tat der Erzherzog den Mund auf und fragte: „Das stammt gewiß aus einer Kirche?“

PROKURA.

A. Flechtheim hatte ein Bild Rudolf Levys verkauft und schrieb dem Künstler, er möge kommen und sein Bild signieren. Levy telegraphierte zurück: „Ich autorisiere Sie zur Unterschrift.“

EIN HIERMIT ERFÜLLTER WUNSCH.

Als der alte Borg, der fünfundzwanzig Jahre bei Paul Cassirer Packer ist, in v. Wedderkops Buch über Marie Laurencin las, daß darin die Ulanen Wilhelm und August, die jetzt Galeriediener bei A. Flechtheim sind, erwähnt werden, ging er zu seinem Chef und sagte entrüstet: „Die Ulanen bei Flechtheim sind erst zwei Jahre im Kunsthandel und schon in der Kunstgeschichte; wann komme endlich mal ich rin?“

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Gustav Pauli: Die Kunst und die Revolution. Bruno Cassirer Verlag, Berlin 1921.

Deutsche Stadtbaukunst in der Vergangenheit von A. E. Brinckmann. Frankfurter Verlags-Anstalt A.-G., Frankfurt a. M. 1921.

Was heißt Kunstgenuß? von Karl Zimmermann. Verlag C. Heinrich, Dresden-N.

Die Plastik seit Beginn des 19. Jahrhunderts, von Alexander Heilmeyer. 40 Abbildungen. Sammlung Göschen. Vereinigung wissenschaftlicher Verleger, 1921.

Alt-Kreta. Kunst und Kultur im ägäischen Kulturkreise von Helmuth Th. Bossert. Verlag Ernst Wasmuth A.-G., Berlin 1921.

A. Suhl: eine Führung durchs Bildermuseum Leipzig. Verlag Leipziger Buchdruckerei A.-G., 1921.

Das Gelbbuch der Münchner Mappe. Hyperion-Verlag, München 1921.

Renoir von Ambroise Vollard. Les Éditions G. Grès & Co., Paris 1920.

Münchner Landschafter im 19. Jahrhundert von Hermann Uhde-Bernays. Mit 81 Abbildungen. Delphin-Verlag, München 1921.

Die Kultur der Dekadenz von Eckart von Sydow. Im Sibyllen-Verlag, Dresden 1921.

Die neue Deutsche Buchkunst von Hans Loubier. Verlag Felix Krais, Stuttgart.

NEUNZEHNTER JAHRGANG, ELFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 8. JULI. AUSGABE AM 1. AUGUST NEUNZEHNHUNDERTEINUNDZWANZIG. REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN.
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G. M. B. H., LEIPZIG

GOYA, ANTONIA ZARATE (UM 1805)

NEW YORK, MRS. HAVEMEYER

Kunst und Künstler

GOYA ALS FRAUENMALER

VON

AUGUST L. MAYER

Überblickt man die lange Reihe der großen europäischen Maler, die mit mehr oder minder großer Neigung bald nebenher, bald gewissermaßen im Hauptberufe Frauenbildnisse gemalt haben, so fällt auf, daß sie, mit ganz verschwindenden Ausnahmen, in verschiedener Hinsicht einseitig genannt werden müssen. Einmal ist es die sehr erklärliche im Wesen des Künstlers beschlossene Tatsache, daß er gern — und mag er seine Porträts noch so individualistisch auffassen — einen gewissen Typus rein formal wiederholt, daß ein gewisses Frauenideal mehr oder weniger verkörpert wird. Weiter ist der Umstand bemerkenswert, daß die meisten Künstler die Frauen nur nach einer gewissen Seite ihres Wesens veranschaulichen, daß sie in diesen Frauendarstellungen fast nie den ganzen Reichtum und die Kompliziertheit des weiblichen Wesens in Linie und Farbe auszudrücken wissen. Zu den wenigen Ausnahmen, zu den seltenen Künstlern, die es verstanden haben, uns die Frau in allen ihren physischen und psychischen Phasen mit unübertrefflicher Lebendigkeit zu schildern, gehört Goya. Er, dessen Genie so umfassend, so gewaltig war, hat auch hier — wie eigentlich kein zweiter — schöpferisch gewaltet. Fern ist er von jeder der eben kurz charakterisierten Einseitigkeiten geblieben und hat es doch verstanden, bei all den Unterschiedlichkeiten, den unzähligen Nuancen und dem Aufgehen in der Eigenart der einzelnen Persönlichkeit Geschöpfe und Schöpfungen von unvergeßlich persönlichem Gepräge dem Kunstfreund und dem Maler, dem Literaten und dem Psychiater, den Verehrern und den Feinden der Frau zu hinterlassen.

In Zeichnungen, Radierungen und Lithographien, in großen und kleinen Bildern, in Porträtköpfen und Gruppenbildern, in Kompositionen, in Wandmalereien und in Teppichkartons, welche Fülle von Gestalten, welche Spannweite menschlicher Empfindungen! Er malte das knospende Mädchen und die zahnlose Alte, junge Frauen gleich Blüten und zarten Träumen und abgeklärtes

GOYA, WEIBLICHE PORTRÄTSTUDIE

MADRID, CONDE DE LAS ALMENAS. PHOTOGR. MORENO

Alter; er malte die Sentimentalität und schwärmerische Melancholie der Jugend, den Stolz schöner erblühter Frauen, die Herrschsucht angejahrter Damen, den verzweifelten Kampf um die verwelkende Schönheit verblühender Beautés und die tragikomische Putzsucht der alten Garde. Er malte Königin und Milchmädchen, die ganze Blüte der spanischen Aristokratie, geborene Herzoginnen und solche, die ihre Herkunft aus niedrigem Stande nicht verleugnen, er malte Bürgersfrauen und Kammerzofen, er malte ehrsame Matronen, Schauspielerinnen, Sängerinnen und Majas. Er malte die Unschuld und das Laster, die Verführung und die Hingebung, die Herrschsucht und das Martyrium, die Mutter und die Dirne, die Schlichtheit und die Putzsucht, die Eitelkeit und die Bescheidenheit, den Blaustrumpf und das Gänschen, den Engel und die Xantippe, den Leichtsinn und die Gediegenheit, die Heldin und die Zerstörerin, die Arbeitende und die Genießende, die Brutale und die Zarte, die Feurige und die Sanfte. Und er wußte jenes Frauenideal des Cervanteschen Studenten zu malen, die Spanierin, die da ist „ein Engel in der Kirche, eine Dame auf der Straße und ein Teufel im Bett".

Es ist eigentlich selbstverständlich, daß ein Meister wie Goya nicht viel Beiwerk braucht, um das für das Wesen der Dargestellten Wichtige besonders zu betonen. Wo er derartiges Beiwerk verwendet, hebt es stets den eigentümlich repräsentativen Charakter, den Goya solchen Bildnissen

GOYA, DIE GRÄFIN VON CHINCHON (1800)

PRIVATBESITZ. PHOTOGR. MORENO

GOYA, DIE HERZOGIN VON ALBA (1797)

NEW YORK, MUSEUM DER HISPANIC SOCIETY OF AMERIKA

verliehen hat. Ebenso selbstverständlich ist es aber auch, daß Goya mit Wonne das Rüstzeug der nationalen weiblichen Koketterie benutzt, jene Utensilien, die den Zauber der Schönen erhöhen helfen und selbst die Häßlichen reizvoll erscheinen läßt: die Mantille und der Fächer. Es ist dabei auffallend, daß der Künstler den Fächer fast stets ganz geschlossen wiedergibt. Die Hauptsache ist, wie die Frau den Fächer hält. Ob vornehm oder gewöhnlich, ob zart-spielerisch oder gebieterisch, gleich einem Szepter. In der Malerei der Mantille offenbart Goya eine wahrhafte malerische Virtuosität. Ist für die Malweise vieler Jahrzehnte seines Lebens das Leichtflüssige, Aquarellhafte bezeichnend, so hat der Künstler gerade bei der Wiedergabe dieser Spitzengewebe diese Technik derart gesteigert, daß man auf den ersten Blick oft versucht ist, diese Partien garnicht für Ölmalerei, sondern für Aquarell zu halten.

Das Rassige einer jeden Frau ist klar herausgearbeitet. Von den breiten Augenbrauen bis zu den kleinen Füßchen ist nichts vernachlässigt.

GOYA, LA MARQUESA DE LA SOLANA (UM 1794—95)
PARIS, SAMMLUNG BEISTEGUI. PHOTOGR. MORENO

Wie verschieden sind diese Füße gesetzt, wie drückt sich in ihrer Stellung schon der ganze Rhythmus, ja fast das ganze Wesen der betreffenden Person aus. Das ungemein Bewegliche, Lebendige der Spanierin, das nie eine Photographie und selten ein Maler wiedergeben kann, hat Goya in jedem seiner Werke packend zu veranschaulichen gewußt. Dabei bleibt der Künstler seinem von Velasquez übernommenen Grundsatz treu, kein Detail zu sehr hervortreten zu lassen, das Erscheinungsmäßige in jedem Sinn zu wahren. Und doch gibt es Bilder, die nur strahlendes, lockendes, sinnendes oder glutvolles Auge zu sein scheinen, Bilder, wo eine Handbewegung unvergeßlich ist, aus der Haltung des Körpers und Ausdruck des Kopfes geboren ist. Und was so Auge, Fuß und Hand auszusprechen vermag, weiß auch der Mund zu sagen. Welche Fülle von Sinnlichkeit bei der einen, welch verschlossene Keuschheit bei der andern, welch gemeiner Zug bei dieser, welche Entschlossenheit bei jener!

Die riesige künstlerische Entwicklung, die Goya

GOYA, WEIBLICHES BILDNIS (AUSSCHNITT)

PRIVATBESITZ PHOTOGR. MORENO

wie nur wenige Maler außer ihm aufweist, offenbart sich natürlich auch in seinen weiblichen Darstellungen. Es ist hier aber auffallend, wieviel schneller Goya in seinen weiblichen Bildnissen eine ganz persönliche Note gefunden hat, als in seinen männlichen. Seine repräsentativsten Frauenporträts hat er im ersten Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts geschaffen. In den ersten Jahren dieses Dezenniums sind auch die beiden berühmten Majas im Prado entstanden. War es noch nötig, die Legende zu widerlegen, daß hier die Herzogin von Alba als Modell gedient habe, so hat dies Aureliano de Beruete y Moret in seinem Goyawerk gründlich besorgt. Es wird den deutschen Leser interessieren, daß die beiden Bilder von dem Geliebten der Königin Maria Luisa, dem Friedensfürsten Godoy, erworben wurden und seit 1803 in seinem Besitz nachweisbar sind, bis zu seiner Sequestrierung 1808. Sie werden beschrieben als „nackte Venus auf dem Bett" und „bekleidete Maja". 1813 hat die von Ferdinand VII. wieder eingeführte Inquisition sich auch mit den Bildern von Godoys Besitz beschäftigt. Das Tribunal zog alle ihm unzüchtig erscheinenden Bilder ein. Die beiden Goyas des Prado waren offenbar nicht mehr unter den Teufelsbraten. Die Bekanntschaft mit dem Modell verdankte Goya, sehr glaubwürdigen Berichten zufolge, einem Mönche, dem Pater Bavi, der in ganz Madrid unter dem Namen „el Agonizante" bekannt war, weil er als ein wahrer

GOYA, DA. MANUELA CONDESA DE HARO (UM 1805)

MADRID, DUQUESA DE SAN CARLOS. PHOTOGR. MORENO

Bruder Verlassenen und Verzweifelten am Sterbebette gerne beistand und vielen zu einem frommen beseligten Hinüberscheiden verhalf. Mit diesem Pater, der und den ganz Madrid kannte, hatte Goya Freundschaft geschlossen. Durch den Pater wurde er mit gar manchem ihn interessierenden Typ aus den unteren Klassen bekannt und so auch mit dem Modell, das durch Goya in die Unsterblichkeit eingegangen ist. Es hat nie an Stimmen gefehlt, die die nackte Maja künstlerisch nicht ganz erfreulich fanden. Der etwas unbefriedigende Eindruck rührt wohl nicht nur daher, daß Goya hier plastischere Wirkungen angestrebt und bei sehr sorgfältiger, verhältnismäßig fast zu detaillierender Malerei auch erreicht hat, sondern weil der Akt nur drei Viertel Lebensgröße aufweist und zu puppenhaft wirkt.

Der ganz gereifte alte Goya ist gerade auch auf dem Gebiete des weiblichen Bildnisses zu Lösungen vorgedrungen, die sein Genie immer wieder bewundern, seine Kunst als ewig frisch, auch die Modernsten anregend, erscheinen lassen. In Bildern, wie in der in Bordeaux entstandenen Silvela geht der Meister noch weit über alles hinaus, was später Manet im engsten Anschluß an ihn gegeben hat und berührt sich — wie auch vielfach sonst — fast unheimlich mit der magischen Kunst eines Munch.

GOYA, DIE MARQUESA DE SANTIAGO

MADRID, HERZOG VON TAMAMES. PHOTOGR. MORENO

SCHLOSS SANSSOUCI, VON DER GROSSEN FONTÄNE GESEHEN

PHOTOGR. DR. FRANZ STÖDTNER, BERLIN

SCHLOSS SANSSOUCI

II.

VON

WALTER CURT BEHRENDT

Dem Besucher, der sich heute auf jener meist benutzten Nebenstraße von der Friedenskirche her dem Südeingang des Parkes nähert, bietet sich, wenn er am Ende dieser Alleestraße, scharf im rechten Winkel abbiegt, ein unerwartetes und unvergeßliches Bild. Zwischen hohen Baumkulissen öffnet sich ein reich gegliederter Architekturprospekt, durch eine stattliche Freitreppe beträchtlich in die Tiefe geweitet, durch den Stufenbau breiter Terrassen machtvoll in die Höhe gesteigert und nach rückwärts dann in sanft ausschwingender Horizontale abgeschlossen durch die langgestreckte Kuppelfront des Sommerschlosses. Und die lebendige Formenfülle dieses Bildes erfährt eine weitere Steigerung durch den Reichtum an Farben, die darüber verteilt sind. Durch das vielfach abgestufte Grün des Laubwerks schimmert die bunte Blütenpracht der Sträucher, der weiße Marmor der Bildwerke und der silbrige Glanz der Springwässer. Aus dem Hintergrund leuchtet die bewegte Architektur der Schloßfront hervor mit ihren hellen Sandsteineinfassungen, dem grauroten Ziegeldach und dem lichten Grün der patinierten Kupferkuppel, überstrahlt von dem durchsichtigen weißlichen Blau

SCHLOSS SANSSOUCI, ROTUNDE
PHOTOGR. DR. FRANZ STÖDTNER, BERLIN

des märkischen Himmels. Im Vordergrund aber setzen die gelben Wände der Kavalierhäuser zu beiden Seiten kräftige Lichter auf. In glücklichem Zusammenwirken von Kunst und Natur ist hier ein Landschafts- und Architekturbild entstanden, das in seiner Gesamtwirkung seinesgleichen in Deutschland nicht hat.

Und die Stärke dieser Eigenart liegt auch durchaus in dem Reiz und der Großartigkeit eben dieses Gesamteindrucks, nicht etwa in dem Wert der Einzelheiten und in der Feinheit der Durchformung. Nach dieser Richtung hält die Anlage näherer Prüfung nicht stand. Aber die vielen Schwächen, die ohne Zweifel im einzelnen vorhanden sind, besagen wenig gegen den überwältigenden Eindruck der Gesamtanlage. Es verstößt gewiß gegen die elementaren Regeln der Baukunst, daß der Schloßbau, gesehen vom Fuß der Terrassen, stark überschnitten wird, daß er, von diesem Standpunkt betrachtet, fast hinter der obersten Terrasse zu versinken scheint. Man spürt, das Haus ist zu niedrig, es hätte für den Blick von unten berechnet, zumindest auf einen Sockel gestellt werden müssen. Knobelsdorff hat als akademisch geschulter, auf die Bedeutung solcher optischen Wirkungen erzogener Architekt diese Notwendigkeit auch erkannt und seinen Entwurf danach gestaltet: er wollte die Breite der oberen Terrasse einschränken und überdies das Haus durch eine (schon aus gesundheitlichen Gründen erwünschte) Unterkellerung höher aus der Erde herausheben. Die Mißbilligung, die der König seinem Vorschlag angedeihen ließ, haben zu einer Entfremdung und schließlich zu einem endgültigen Bruch zwischen ihm und dem Architekten geführt. Dem König blieb die Befriedigung seiner persönlichen Wünsche und Wohnbedürfnisse wichtiger als der Wert einer geschickt berechneten architektonischen Nebenwirkung. Er wollte vor seiner Gartenfront eine breite Terrasse haben und aus seinem Zimmer zu ebener Erde, über wenige Stufen nur, ins Freie gelangen.* Und dabei blieb es, zum Vorteil für die Benützbarkeit des Hauses, zum Schaden für die Harmonie der Plananlage.

Auch die Architektur der Gartenfront wirkt mehr durch die Originalität des Entwurfs und den kecken Schwung des Aufbaues, als durch Feinheit der Formbehandlung und Qualität der

* Als beim Bau des Neuen Palais die Bauleitenden Manger und Biering den Sockel, um das Haus gegen Überschwemmung zu schützen, gegen die Anordnung des Königs angeblich „aus Versehen“ um einen Meter höher angelegt hatten, ließ der König, um seine Wohnung in Geländehöhe zu haben, zwei umlaufende Terrassen ausführen!

SCHLOSS SANSSOUCI, VORDERFRONT

PHOTOGR. DR. FRANZ STÖDTNER, BERLIN

Ausführung. Den stark bewegten Linien des Grundrisses folgend, ist die Front als Ganzes durch den elliptisch vorschwingenden Mittelbau, die langgestreckten Seitenflügel und die leicht zurückgebogenen halbrunden Abschlüsse wirksam gegliedert. Es geht ein heiterer Rhythmus durch diesen Aufbau, der noch gesteigert wird durch die barocken Hermenpaare, die anstelle von Pilastern die Fläche gliedern. Aber die subjektive Willkür dieser Formen, ihre derbe Schwulst und ihre fast plumpe Schwere paßt schlecht zu der Feinheit der sonstigen Gliederungen, zu den zarten Profilen des Hauptgesimses, zu der zierlichen Balustrade der Attika und zu dem graziösen Umriß ihrer dekorativen Aufbauten. Hier ist eine empfindliche Unstimmigkeit des Maßstabes vorhanden, die allein im Mittelbau etwas gemildert erscheint, weil dort das schwere Kuppeldach, im Umriß bereichert durch die Steinarchitektur der Fensterumrahmungen, die wuchtigen Hermenträger des Unterbaues genügend belastet und so das optische Gleichgewicht wiederhergestellt wird. Die stark subjektivistische Behandlung der Formen, wie sie die Architektur dieser Gartenfront zeigt, entspricht durchaus der persönlichen Geschmacksrichtung des Königs. In dem Mittelstück der Gartenfront von Sanssouci hat Form und Gestalt gewonnen, was in Rheinsberg einst Plan und Entwurf bleiben mußte. Dort war, wie Baron von Bielfeld in seinen Lettres familières berichtet, inmitten eines Labyrinths ein Bacchustempel geplant, dessen Kuppeldach, getragen von zwölf kolossalen Satyrhermen, die Gestalt einer umgekehrten Punschbowle erhalten sollte! Für solche Kaprizen des der Rokokozeit eigenen „goût pittoresque“ hatte der König eine ausgesprochene Schwäche, und er stand mit diesen Neigungen im stärksten inneren Gegensatz zu den künstlerischen Anschauungen seines Architekten Knobelsdorff, der, streng akademisch gesinnt, an der erprobten Schulüberlieferung festhielt. Zwischen Knobelsdorff und seinem königlichen Bauherrn ist hier ein ähnlicher Gegensatz der Geschmacksrichtungen zu beobach-

SCHLOSS SANSSOUCI, ECKE DES VORDERBAUES

PHOTOGR. DR. FRANZ STÖDTNER, BERLIN

ten, wie er rund hundert Jahre früher in Paris, gelegentlich der Konkurrenz für die Louvrefassade, zwischen Ludwig XIV. und Bernini zutage trat, nur mit dem Unterschied, daß dort der König der klassizistischen Schule zuneigte und schließlich Perraults strenger Akademismus gegen den Subjektivismus Berninis siegte. Und wenn Friedrich in der Lobrede, die er nach dem Tode Knobelsdorffs in der Akademie verlesen ließ, seinem Architekten die Feinheit des Gefühls nachpries, die ihn veranlaßt habe, alle Zierraten zu vermeiden, die nicht am Platze waren, so wird man diesem Lob zwar mit Bezug auf die Hoffront von Sanssouci zustimmen, umso stärker aber dann für die Gartenfassade des Schlosses die unmittelbar persönliche Urheberschaft des Königs annehmen müssen.

Der strenge Akademismus dieser Hoffront bildet in der Tat den stärksten Gegensatz zu der ungebundenen Willkür der Gartenfassade. Nach solcher stürmischen Temperamentäußerung wirkt ihr stilles Ebenmaß beinahe trocken und nüchtern. Der kecke Übermut der Terrassenarchitektur ist zu vornehmer Ruhe gedämpft. An die Stelle der barocken Hermen sind kanellierte Doppelpilaster getreten: die Gliederungen sind in die Fläche gebannt, das übertriebene Relief ist beseitigt und die Einheit des Maßstabes im Aufbau ist vollzogen. In der Grundform und in den Einzelheiten der Durchbildung berühmten Beispielen der französischen Palastarchitektur folgend — für die Fassade hat Gabriels Palais Bourbon, für die Kolonnaden der große Hof des nach Delamaires Entwurf erbauten Hotel de Soubise in Paris entscheidende Anregungen gegeben —, vereinigt die Hoffront die besten Eigenschaften der klassizistischen Schule. Ihre Sicherheit und Routine in der dekorativen Verwertung überlieferter Formen tritt im Aufbau der Front deutlich zutage, ihr feines Verständnis für den Wert der Verhältnisse findet in dem glücklich gewählten Ausmaß des Hofes seine Bewährung, und in dem Halbrund der abschließenden Doppelkolonnaden, die in der Hauptachse als ornamentale Bereicherung das zierliche Schmiedewerk eines eisernen Portals unterbricht, zeigt sich die graziöse Anmut, mit der die Zeit die ihr besonders liegenden Aufgaben dekorativer Architektur zu lösen wußte. Mit ihren schlanken korinthischen Doppelsäulen, deren gestraffter Hochdrang über einer feingegliederten Balustrade in dem zittrigen Umriß reichornamentierter Vasen in die Luft verpufft, gehört die in weitem Bogen geführte Kolonnade, der die hohen Laubkulissen der umgebenden Bäume heute einen höchst wirksamen Hintergrund schafft, unbestritten zu den bestgelungensten Werken Knobelsdorffs. Die brave Korrektheit seiner akademischen Regelkunst hat hier freilich gegen die witzige Originalität des friderizianischen Rokoko einen schweren Stand.

Diese strenge Richtung Knobelsdorffs, sein Akademismus klassizistischer Observanz, hat sich im Innern des Schlosses nur in den beiden mittleren, der gesellschaftlichen und höfischen Repräsentation dienenden Räumen, im Parolesaal und im großen Salon Geltung verschaffen können. In den übrigen Räumen hat durchweg der Geist des Rokoko gesiegt. In dem ovalen Gartensaal mit der feinkassettierten elliptischen Kuppel aber ist

SCHLOSS SANSSOUCI, NORDSEITE

PHOTOGR. DR. FRANZ STÖDTNER, BERLIN

dem Architekten eine Raumbildung von hohem Wert gelungen. Das strenge Architektursystem des Aufbaues — Doppelpilaster mit Flachnischen als Gliederung der Wand, davor ein Kranz freistehender gekuppelter Säulen als Träger des Gebälks und des klar gegliederten Kuppelgewölbes, das mit seiner Rippenteilung das System der Wandarchitektur wieder aufnimmt und bis zum Oberlichtfenster fortführt, ist in seiner repräsentativen und monumentalen Wirkung glücklich gemildert durch die feine Detaillierung der Säulen und Gesimse, durch die zarte Zeichnung der von Kambly modellierten Bronzekapitelle, durch das bewegte Rokokoornament der von Hoppenhaupt geschnitzten Türen und durch die dekorativ wirksame (wenn auch im Maßstab nicht durchweg einheitliche und bisweilen etwas zu schwere) Deckenplastik. Durch gut verteilte und mit Maß angewendete Vergoldungen und durch geschickte Auswahl des Stuck- und Steinmaterials für Wandbekleidung und Fußboden ist dem Raum überdies eine angenehm gedämpfte Farbigkeit gegeben, in die das blühende Leben der Landschaft vor den hohen Flügeltüren allerlei stärkere Töne hineinträgt. Und diese mannigfachen Mittel wirken, sich gegenseitig verstärkend, zusammen, um eine festliche, zwar etwas kühle, eben darum aber dem Charakter eines sommerlichen Gartensaales gerade recht angepaßte Stimmung entstehen zu lassen, eine Stimmung, die freilich ganz und gar lebendig nur werden konnte durch die Menschen, für die dieser Raum gedacht war.

Wieviel von ihrem Stimmungsgehalt, ja selbst von ihrer architektonischen Wirkung diese Räume eingebüßt haben, seit ihnen das „integrierende Element" genommen ist, die Menschen nämlich, für die sie geschaffen waren und die darin ihr Wesen trieben, das empfindet man mit unabweisbarer Gewalt in den übrigen Gemächern, in den Wohnräumen des Königs, in denen die virtuose Dekorationsweise des Rokoko, befreit von allem akademischen Regelzwang, in der vollen Pracht

SCHLOSS SANSSOUCI, KOLONNADEN

PHOTOGR. DR. FRANZ STÖDTNER, BERLIN

und Anmut ihrer Formen sich entfaltet. Während die klassizistische Form — als absolute Architektur — schließlich in sich ihren Wert behält und den Anlaß ihrer Wirkung in sich selber trägt, ist das Rokoko — im Grunde nur ornamentale Folie, nur Begleitmusik — durchaus auf seine Mitspieler angewiesen. Das Konzertzimmer in Sanssouci (nach Entwürfen der beiden Hoppenhaupts) hat heute nur noch Denkmalswert. Dem heiteren Klang der Ornamente, die sich in graziösem Linienspiel um Spiegelwände und Wandbilder legen und an der Decke zu luftigen Gebilden auflösen, fehlt die einschmeichelnde Kraft, die von ihm ausging, sobald dieser Raum von Menschen gefüllt war und das dämmernde Licht weichen Kerzenscheins die kristallenen Kronen umspielte: ein Eindruck von faszinierendem Reiz, wie ihn Menzel in seinem „Flötenkonzert" mit glücklichstem Gelingen zu rekonstruieren versucht hat.

Das Schlafzimmer (dessen große Bettnische, entgegen der Regel, nicht in der Tiefe des Raumes, sondern seitlich zur Hauptachse angeordnet ist) trägt heute das nüchterne Gewand einer späteren Zeit. Die Ausstattung des reichen Bibliothekszimmers dagegen, vor dessem seitlichen Fenster in der Achse des Schreibtisches die Bronzefigur des betenden Knaben aus der vom König angekauften Sammlung Polignac aufgestellt war, stammt von einem zeitgenössischen Künstler, von Melchior Kambly, einem Züricher Möbelmacher, der seit 1745 an den Schloßbauten von Potsdam beschäftigt war. Auf der streng architektonisch und rahmenmäßig aufgeteilten Vertäfelung aus rotbraunem Zedernholz, in deren untere Hälfte Vitrinen für Bücher eingelassen sind, breitet sich ein glänzender Zierat von getriebener Bronzearbeit aus. Dabei ist dem Raum bei höchster Prachtentfaltung der volle Reiz behaglichster Wohnlichkeit gewahrt. Die Galerie an der Hoffront, ihren bescheidenen Breitenabmessungen nach kaum mehr als ein Korridor bürgerlichen Gepräges, ist durch geschickt verwertete Pfeilerspiegel künstlich geweitet und mit Auf-

bietung von Stuck in Vergoldung, Büsten, Porzellanvasen und anderem ornamentalen Detail in einen Raum verwandelt, würdig dem Kunstwert der Gemälde, die der Sammelliebhaberei des Königs zur Dekoration der Wände zur Verfügung stellte.

Unter den Räumen des Fremdenflügels hat nur das sogenannte Vogelzimmer, angeblich von Voltaire bewohnt, seine ursprüngliche Form unverändert bewahrt. Dort ist die Dekorationsweise des Rokoko zur höchsten Freiheit und Virtuosität der Form gesteigert. In dem keck geschwungenen Rahmenwerk der Vertäfelung breitet ein geschnitztes Füllwerk von Blumengehängen, Affen und Vögeln in naturalistischer Zeichnung sich aus, ein Ornament von feinstem Maßstab bei kräftigstem Relief, in seiner dekorativen Wirkung effektvoll gesteigert durch eine zarte Bemalung in

SCHLOSS SANSSOUCI, KOLONNADEN

PHOTOGR. DR. FRANZ STÖDTNER, BERLIN

SCHLOSS SANSSOUCI, DIE NEUEN KAMMERN

PHOTOGR. DR. FRANZ STÖDTNER, BERLIN

naturalistischen Farben, denen der graugelbe Lackanstrich der Vertäfelung einen wirksamen Hintergrund gibt. Die fröhliche Laune dieser Dekoration findet ihre Fortsetzung in den frei angetragenen, farbig bemalten Stuckornamenten des Plafonds und tobt sich endlich voller Übermut aus in dem zierlichen Kronleuchter aus Schmiedewerk und Meißner Porzellan, der, als Form völlig aufgelöst, fast körperlos, leicht und blitzend wie ein Feuerwerk im Raume schwebt. Und nichts ist unterblieben, um dieses dekorative Spiel zu steigern, es findet seinen Fortgang und Ausklang in der Architektur des Kamins, im Linienspiel der Wandleuchter und in den Formen der Möbel und Porzellane und eint in hurtigem Hin und Wieder alle Details zu einem lustigen Reim, der in der Erinnerung fortklingt.

* * *

Die oberste Gartenterrasse des Schlosses bildet einen geschützten, allseitig abgeschlossenen Vorplatz, im Rücken gedeckt von der durch ein zierliches Nagelwerk verlängerten Front und zu beiden Seiten umrahmt von Lerchenhainen und halbrunden Bosketts. Der Blick wird, nachdem er sich frei schweifend in der weiten Aussicht auf das märkische Flachland ergangen hat, konzentrisch gesammelt und auf das Gartenparterre gelenkt, das sich zu Füßen der Terrassen ausbreitet. Die Alleebäume der seitlich ansteigenden Rampenstraße schließen diese Aussicht ab, so daß die beiden zur Rechten und Linken des Schlosses gelegenen Bauwerke, die Bildergalerie und die Neuen Kammern, dem Blick entzogen sind. Diese Bauten können daher auch nicht eigentlich als Erweiterungsbauten des Schlosses gelten, sondern sind als selbständige Teile gedacht und als solche in die Parkanlage eingefügt. Diese Planbildung hat ihren Grund in der Gestaltung des Geländes, dessen wellige Form eine solche Verselbständigung der Nebenanlagen geradezu erzwang. In der Ebene wären wahrscheinlich diese Nebengebäude im rechten Winkel zum Hauptbau und architektonisch ihm untergeordnet angelegt worden. Hier mußten sie abseits gestellt und für sich behandelt werden. Nur damit läßt es sich auch rechtfertigen, daß sie in der Grundform ihres dreifach gegliederten Aufbaues (ebenso wie in der terrassenartigen Gestaltung ihrer Vorgärten) das Motiv des Hauptbaues fast unverändert wiederholen. Eine solche im Grunde etwas schematische Wiederholung würde bei einer anderen Plananlage, die etwa ein gleichzeitiges Überschauen der drei Gebäude gestattet hätte, kaum denkbar, jedenfalls nicht ohne empfindliche Nachteile möglich gewesen sein. Hier dagegen erlaubt die Sonderexistenz der beiden Nebengebäude das große Leitmotiv des Hauptbaues in zwei geistreichen Variationen echoartig ausklingen zu lassen. Beide Gebäude, die 1756 nach Bürings Entwurf erbaute Bildergalerie und die Neuen Kammern, von Knobelsdorff 1747 ursprünglich als Orangerie errichtet, anfangs der siebziger Jahre dann, nachdem sich das Weinbergschloß mehrmals beim Besuch fürstlicher Gäste als zu klein erwiesen hatte, von

SCHLOSS SANSSOUCI, BILDERGALERIE

PHOTOGR. DR. FRANZ STÖDTNER, BERLIN

Unger zu Kavaliers- und Fremdenwohnungen ausgebaut, zeigen zwischen langgestreckten, streng behandelten Flügelbauten einen vorgezogenen Mittelteil mit kuppelartigen Dachaufbauten von lebhafter Formengebung und stark bewegtem Umriß, beide im Format durchaus als dekorative Gartenarchitekturen gedacht und als solche reizvoll erfunden und wirksam gestaltet. Die Neuen Kammern enthalten eine Flucht von kleineren Appartements in der bereits stark manieriert gewordenen Dekorationsart einer Spätzeit, daneben aber ein paar stattliche Repräsentationssäle von festlichem Gepräge, von denen vor allem der schöne, den ganzen Mittelbau füllende Jaspissaal in dem feinen Rhythmus seiner Wandaufteilung und in der glücklichen Wahl seiner Abmessungen das noch unverminderte Gefühl auch dieser Zeit für die Kunst der Proportionen bekundet. In seinen edlen Verhältnissen und in der Vornehmheit seiner Farbengebung übertrifft er als Raumeindruck sogar den großen Saal der Bildergalerie, der ihn zwar an Stattlichkeit der Abmessungen und an repräsentativer Großräumigkeit weit überbietet, an unmittelbarer Wirkung und an absoluten Kunstwert aber infolge der im einzelnen oft unzureichenden Detaillierung kaum erreicht.

* * *

Die ausgedehnten Parkanlagen, die sich um diese zentrale Gebäudegruppe herumlegen, gliedern sich, dem französischen Gartenstil folgend, in einzelne, räumlich in sich abgeschlossene Abschnitte, die heute kaum noch als solche empfunden werden, nachdem im Laufe der Zeiten mancherlei Änderungen und Einfügungen vorgenommen worden sind und die fortwachsende Vegetation überdies die ehemaligen Abgrenzungen vielfach verwischt hat. Man muß schon einen alten Plan, etwa den Stich Salzmanns vom Jahre 1772 oder die bekannten Schleuenschen Prospekte zu Hilfe nehmen, um zu erkennen, wie der Park, für den

CHINESISCHER PAVILLON IM PARK VON SANSSOUCI

PHOTOGR. DR. FRANZ STÖDTNER, BERLIN

Knobelsdorff unter Benutzung der Skizzen des Königs den Entwurf aufgestellt hat, ehemals ungefähr ausgesehen hat. Danach entwickelt sich die Anlage über einem Paar rechtwinklig sich schneidender Achsen, deren Kreuzungspunkt die große von den Marmorgruppen Pigalles und der beiden Adams umstellte Fontäne bildet. Die Hauptachse mußte, den Bedingungen des Geländes folgend, in der Ebene entwickelt werden. Sie führt am Schloß vorbei und blieb bis zur Erbauung des Neuen Palais eigentlich ohne Richtziel und Blickpunkt. Sie ist betont als solche durch den staatlichen Portalbau, der ähnlich wie in Rheinsberg von zwei Gruppen dekorativer Säulenstellungen eingerahmt ist, die die Pfeiler bilden für ein eisernes Tor in reicher Schmiedearbeit.

Um das Bassin der großen Fontäne als Mittelpunkt entwickelte sich zu Füßen des Schloßbergs ein reiches Broderie-Parterre, das die ganze Breite der Terrasse einnahm und mit reichen Blumenrabatten bestellt, sich wie ein Teppich vor ihnen ausbreitete. Die Grundlinie der Terrassen ist leicht nach innen gebuchtet, sodaß ihre Futtermauern gleichsam wie in einem Hohlspiegel die Strahlen der Sonne auffangen. Die Anlagen vor den Neuen Kammern und vor der Bildergalerie waren ebenfalls in streng regelmäßigen Formen gehalten. Der sogenannte holländische Garten vor der Galerie, 1754 von Heydert angelegt, mit reich grottierten Terrassenmauern aus farbigen Steinen und von breiten Laubengängen umzogen, ist in seiner Grundform heute noch erkennbar. Seinen Abschluß gegen den Park hin bildet eine zierlich durchbrochene Marmorbalustrade mit dekorativen Kindergruppen, nach einer Zeichnung Legeays ausgeführt, eines der reizendsten Schmuckstücke der Sanssouci-Gärten. Der ehemalige Kirschgarten vor den Neuen Kammern, gleichfalls regelmäßig angelegt, ist heute verschwunden, seine Fläche ist mit in die englische Anlage einbezogen. Dagegen ist die regelmäßige

SCHLOSS SANSSOUCI, SCHLOSSTERRASSE

PHOTOGR. DR. FRANZ STÖDTNER, BERLIN

Anlage, die durch die Neptunsgrotte ihren Abschluß erhielt, in ihrer ehemaligen Form noch erhalten. Diese romantische Brunnenarchitektur, nach Knobelsdorffs Entwurf in den Formen des Zeitgeschmacks mit rustizierten Säulen und Tropfsteinornamenten ausgebildet, bildet den dekorativen Rahmen für eine nischenartige Berggrotte, deren Wände mit allerlei Kristallschmuck, Glas- und Muschelzierat belegt sind.

Vor der ehemaligen Abschlußmauer des Schloßparks breitete sich, als Bindeglied zwischen diesem und den Gartenanlagen des Neuen Palais, der sogenannte Reh- oder Fasanengarten aus, der erst später (1750) in den Gesamtplan einbezogen und, dem veränderten Zeitgeschmack folgend, als Waldpark nach englischem Vorbild aufgeschlossen wurde. Hier entstand im Zuge der Hauptachse, gleichsam als architektonischer Mittelpunkt für diesen neuen Parkteil, nach Knobelsdorffs Entwurf jene vielgerühmte Marmorkolonnade, ein dekorativer Rundbau mit reichem plastischem Schmuck und Brunnenwerk, dessen zierliche Erscheinung in einem Stiche Schleuens überliefert ist. Er wurde, nach dem vollständigen Versagen des Fontänebaus, wieder abgetragen, seine Säulen haben dann beim Bau des Marmorpalais später erneute Verwendung gefunden. Dagegen findet man in diesem Waldpark an abgelegener Stelle und inmitten eines verschlungenen Labyrinths, das der neuen Anlage nach dem Gebot des Zeitgeschmacks nicht fehlen durfte, noch heute jenes lustige Teehäuschen, das der König 1754 nach eigenen Skizzen von Büring als sein „Affenhaus" erbauen ließ. In der derben Naturalistik seiner Formengebung, die in kühner „Chinoiserie" Palmen als Säulen verwendet und unter ihnen als plastischen Dekor plaudernde Gruppen à la mode gekleideter Chinesenpaare lagern läßt, wird man vielleicht ein schlagendes Beispiel für die zunehmende Verwilderung des Geschmacks und die auflösenden Tendenzen des Rokoko sehen wollen. Diesen sichtlichen Schwächen aber steht hier, wie bei so vielen

andern in den ausgedehnten Parkanlagen verteilten architektonischen und plastischen Zierstücken die unmittelbare Kraft der dekorativen Wirkung, die Keckheit und Originalität, der Geist und Witz der Erfindung gegenüber, Eigenschaften, die zugleich auch die besten und eigentlichen Tugenden eben dieses verwilderten Rokoko bilden.

Als belebendes Element dieser ausgedehnten Gärten aber war ein weitverzweigtes Netz von Wasserkünsten gedacht, die als ein dekoratives Motiv von höchstem Glanz, in steigenden und fallenden, fließenden und ruhenden Formgebilden allenthalben die Wirkung der Natur erhöhen sollten. Die an Anekdoten reiche Geschichte des Fontänenbaues von Sanssouci ist bekannt. Sie ist eine ununterbrochene Kette vergeblicher Versuche, als deren einzig greifbares Ergebnis heute allein noch jene seltsame Architekturkulisse auf dem „Ruinenberg" erhalten ist, die das große, zur Aufnahme des Fontänenwassers dort angelegte Bassin umstellt: eine zerfallene Tempelfront mit dem Halbrund eines Amphitheaters als Hintergrund. Acht Jahre hindurch waren eine Reihe von „Fontainiers", oft aus weiter Ferne hergeholt und gegen hohe Gehälter in Dienst genommen, vergeblich bemüht, den Plänen des Königs Wirklichkeit zu geben und den verschiedenen Springwässern des Parks, seinen Brunnen und Kaskaden, das belebende Element zuzuleiten. Ein einziges Mal nur hat der König für kurze Zeit einen kleinen Erfolg der aufgewendeten Mühen und Mittel erlebt, als am Karfreitag 1754 die Fontäne vor der Bildergalerie für Dreiviertelstunden einen Strahl von fünfzig Fuß Höhe entsandte.

Die Tragikomödie dieses Fontänenbaues aber umschließt ein Symbol. In ihr versinnbildlicht sich der Kampf der genialen Persönlichkeit gegen die Schwerfälligkeit und Beschränktheit seiner Zeit, der Kampf des originellen Geistes gegen das Hergebrachte und Alltägliche, gegen das Konventionelle und Regelmäßige, mit einem Wort, „der Kampf des Rokoko mit dem Zopf". Es ist die persönliche Leistung des großen Königs, dessen ganzes Leben von diesem aufreibenden Kampf erfüllt war, daß er ihn allenthalben siegreich bestanden hat. Und Schloß Sanssouci stellt, trotz des mißglückten Fontänenbaues, das reizendste Denkmal dieses Sieges dar.

HERMANN HALLER, MASKE EINER JAPANERIN
TERRAKOTTA

NEUE ARBEITEN HERMANN HALLERS

VON

KARL SCHEFFLER

Die hier abgebildeten neuen Plastiken Hallers sind im Züricher Atelier des Künstlers von ihm selbst photographiert worden. Zumeist nach Tonmodellen. Darum müssen die Eisengerüste in den Kauf genommen werden. Gewonnen wird dafür eine unmittelbare Lebendigkeit. Es ist wie in der ersten Parkettreihe des Theaters, wenn man dem Schauspieler so nahe sitzt, daß man sieht, wie er's macht, wie die Illusion technisch zustande kommt. Man genießt die Modellierung, wie man vor dem Bilde den Pinselstrich genießt; und erkennt sozusagen aus der Handschrift die Eigenart der Begabung.

Haller gehört jener idealen, über Europa verbreiteten Akademie an, die Meister wie Hildebrand, Marées und Maillol zu ihren Mitgliedern zählt. Seine plastisch gestaltende Phantasie umschweift unausgesetzt den nackten Körper, vor allem den Körper junger Mädchen und Frauen. Er gestaltet Existenzfiguren, die um der reinen und schönen Form willen da sind, um des Stehens, des Kniens, des Schreitens willen, und in deren plastischer Ruhe ein warmes Leben wie von der Kunst gebändigt erscheint. Der strenge Handwerker der Form wird zum Darsteller eines mühsam verhaltenen Lebensdranges und zum Bildner von Körpermelodien. Haller arbeitet nicht im Sinne Rodins, dessen malerischer Stimmungsdrang aus der menschlichen Gestalt „eine Landschaft machte", wie Whistler einmal hübsch gesagt hat; doch ist der Schweizer auch wieder nicht denkbar ohne Rodin. Dessen Einfluß hat das Klassizistische und Archaische in Hallers Stil beweglich gemacht, malerisch, ausdrucksvoll und geheimnisvoll. Durch Rodin (und

Rodin

Maillol) ist Haller technisch geistreich geworden. Es geht auf ihn das Barockelement zurück, das in Hallers Arbeiten nun deutlicher als früher hervortritt. Ohne daß jedoch die Geschlossenheit der Form leidet. Nach wie vor sind Hallers Figuren wie von einer unsichtbaren Spirallinie umgeben. Innerhalb der Kompositionsstrenge aber zuckt es von verhaltener Bewegung. Der Wille meint das Architektonische; bei der Ausführung aber werden die Oberflächen malerisch. Und das Starre wird liebenswürdig beweglich. Haller leitet in die ihrem Wesen nach akademische Gesamtform jene Ursprünglichkeit, die der Nacktheit eine charakteristische Unbeholfenheit, eine reizende Tierchenhaftigkeit und etwas ganz unakademisch Fleischliches verleiht. Es ist eine Stilabsicht erkennbar, doch wirkt sie nicht peinlich, weil sie geschmeidig gemacht wird durch eine geistvoll schmeichelnde Sinnlichkeit. Es ist sinnliche Heiterkeit in Hallers Kunst, ein Mozartelement klingt an. Das ist nur möglich, weil Haller viel Natur hat und sie seinem handwerklich streng geschulten Kunstverstand dienstbar macht.

HERMANN HALLER, MÄDCHENFIGUR

Wie alle Bildhauer seiner Art ist er ja immer in Gefahr sich auszuschreiben und einer selbstgeschaffenen Systematik zu verfallen. Er vermeidet diese Gefahr auch nicht immer, aber er überwindet sie jedesmal auch wieder, weil er sehr klug und nische Bravour hat viel Selbstzucht. Eine renoirhafte Verliebtheit macht den Ernst der Form pikant und durchsüßt die Herbheit der plastischen Abstraktion.

Haller scheint jetzt auf der Höhe seines Könnens zu stehen. Hoffentlich erlauben es die Zeit-

HERMANN HALLER, STEHENDE FRAU. MODELL FÜR BRONZE

selbstkritisch ist, und weil er eine heitere, wohlwollende und darum aufnahmefähige Seele hat. Männliches und Frauenhaftes verteilt sich glücklich in seiner Natur; seine Strenge ist mild, sein Wille gibt sich anmutig, seine Sinnlichkeit ist weder brutal noch lüstern, seine ungemeine tech- umstände, daß bald einmal einige der neuen Arbeiten, deren Tonmodelle hier abgebildet sind, in einer Ausstellung gezeigt werden. Die unendlich reizvolle kleine Terrakottabüste Marie Laurencins, die neulich am Lehrter Bahnhof zu sehen war, gab den schönsten Vorgeschmack.

HERMANN HALLER, DIE GEFESSELTE
MODELL FÜR BRONZE

HERMANN HALLER, DIE GEFESSELTE
MODELL FÜR BRONZE

DER KÜNSTLER

VON

ROBERT WALSER

Er empfindet's eben und findet es darum auch. Das Wichtige trennt er augenblicklich vom Unwichtigen; läßt alles Äußere, Scheinbare sein, was es ist. Im Nu sind seine Gedanken gesammelt, sein Geist gegenwärtig, sein Bewußtsein hell. Schnell sieht er, was nicht gleichgültig ist und hat darum immer Anlage und Ursache, guten Mutes zu sein. Seine Zuversicht wächst mit seiner

Neigung, sorglos zu sein. Wenn andere fragen: „Was nun?“ und den Weg nicht wissen, hat er den seinigen schon gefunden. Er sieht die Wege nicht deutlich, hält das aber auch nicht für durchaus nötig; er schlägt irgendwelche Richtung ein, aus dem einen ergibt sich das übrige. Alle Wege weisen in irgend ein Leben, mehr braucht es nicht, denn jederlei Leben verspricht viel und ist voll entzückender Erfüllungen. Seinen Kopf strengt er wahrlich nicht allzu sehr an und hat recht. Nicht alles will ausgedacht sein, Klügeln führt nicht zur Klugheit. Eine höhere Macht straft uns, wenn wir wissender sein wollen, als uns ziemt. Für uns schickt es sich, Vertrauen zu uns und zur Umwelt zu haben. Wer fühlt das besser als er? Als er arm war, glaubte er mehr wie je an sein Können; als er ermüden wollte, lockten ihn das Bild und die Idee, daß es schön sei, sich zusammen zu nehmen, stärker als je. Niemand weiß so gut, was Hingabe an das Leben und was Erschöpfung ist, aber es weiß auch niemand so gut, daß die Natur dies will und daß echter Fleiß und die wahre Lust tätig zu sein, aus zeitweiliger Trägheit stammen. Wenn's nicht ein natürliches Wachstum ist, was wäre es dann? Auch die Frucht auf dem Felde braucht ihre Zeit, genug, er spürt sein Los; Zwang und Zwanglosigkeit seiner Bestimmung und findet sich damit ab. Kennt jemand die volle Zufriedenheit und die zahlreichen Unzufriedenheiten mit sich selbst lebhafter als er? Beides führt ihn weiter und weiter. Als er sich nicht vorwärtskommen sah, fiel ihm ein, zu glauben, mit ihm steh' es trotzdem gut; als andere der Meinung Ausdruck gaben, er sei nicht mehr fähig, sorgte er, daß sich seine Fähigkeit in lieblichstem Lichte zeige, wahr machend, was allen denen unmöglich schien, die nicht ruhig urteilen können. Er war im Glauben wie im Unglauben an seine Bahn stets sehr vorsichtig, was ihn sowohl vor der Überhebung wie vor der Selbstpreisgabe bewahrte. Belächelten sie seine Bescheidenheit, so hörte er darum doch nicht auf, sie für seine Grundlage zu halten. Ihm blieb der Raum hold und die Zeit günstig und die Welt treu und er ihr, und das war alles, wessen es zur Entwicklung bedurfte. Immer fand er Talent mit Lebenslust, Können mit Fröhlichkeit und Handwerkliches mit menschlichem Gedeihen innig verwandt und richtete sich mit mehr oder weniger Glück und Geschicklichkeit danach ein. Mißlang ihm was, so ließ er's nicht fallen, sondern nur einen Tag lang liegen, schaut' es dann an, und indem er es wieder aufnahm und einer Neubehandlung für wert hielt, zeigte es sich als brauchbar. Mit der Zeit lernte er geduldig und sanft zu sein, im Leben wie in der Werkstatt. Dieser Eigenschaft verdankte er die glücklichsten Stunden. Einst war er groß; wie er sich verringert sah, wollt' er schier mit sich grollen, aber die Gabe, die er besaß und das Bedürfnis, Einigkeit in sich hervorzubringen, ließen ihn auch das Kleine wertschätzen, bis er sich neuerdings emporgeschwungen

HERMANN HALLER, MÄDCHENFIGUR
MODELL FÜR BRONZE

hätte. In einer Abendstunde, da die Feierglocken klangen, die Straße voll Menschen war, die sich auf den Sonntag freuten, er in der Stube saß, entschied es sich. Keiner, bei dem es sich um Wiederbelebung von etwas Bedeutsamem handelt, wolle die Hoffnung, daß ihm dies gelinge, zu früh sinken lassen, es wäre sonst schade, so aber ist's gut.

HERMANN HALLER, GRABFIGUR
MODELL FÜF BRONZE

HERMANN HALLER, BILDNISBÜSTE VON MARIE LAURENCIN
TERRAKOTTA

DER RECHTSSCHUTZ GEGEN FÄLSCHUNGEN

VON

FELIX SZKOLNY

Wie es heute selbst in gebildeten Kreisen noch viele gibt, die meinen, daß jeder Vertrag innerhalb vierundzwanzig Stunden rückgängig gemacht werden könne, so glaubt man in den Kreisen der Sammler und Kunsthändler beim Kauf eines Kunstgegenstandes durch einen Garantieschein gegen jede Gefahr geschützt zu sein. Ein solcher Schein z. B. des Inhalts: „Ich garantiere dafür, daß das Bild »Frühlingslandschaft« von Böcklin gemalt ist", gibt aber dem Käufer nicht mehr Rechte als ihm nach dem Gesetz ohnehin zustehen, und diese Rechte sind nicht so umfangreich als man gewöhnlich annimmt. Zunächst muß die Bescheinigung so gefaßt sein, daß sie eine rechtsverbindliche Zusicherung der Echtheit enthält, um dem Verkäufer den Einwand zu nehmen, daß er nur seine Ansicht über den Urheber des Bildes ausgesprochen habe. Ferner muß man nach dem Gesetz, wenn man eine Fälschung erworben hat, bis zum Ablauf von sechs Monaten seine Ansprüche gegen den Verkäufer bei Gericht geltend machen. Wird die Fälschung erst später entdeckt, so ist das Recht verloren trotz des Garantiescheins. Nur wenn der Verkäufer den Käufer arglistig getäuscht hat, was oft recht schwer zu beweisen ist, tritt die ordentliche Verjährung von 30 Jahren ein. Es ist daher dringend zu empfehlen, das Schriftstück so abzufassen, daß die Verjährungsfrist von sechs Monaten verlängert wird.

Durch den Garantieschein wird noch eine andere Illusion erzeugt. Viele Käufer glauben nämlich, daß, wenn die Echtheit des Kunstgegenstandes später angezweifelt wird, der Verkäufer die Echtheit zu beweisen habe, in Zweifelsfällen also den Gegenstand zurücknehmen müsse. Auch diese Ansicht ist irrig. Hat der Käufer den Gegenstand einmal abgenommen, so muß er dem Verkäufer die Unechtheit beweisen, ein Rechtssatz von großer praktischer Tragweite. Denn namentlich bei Antiquitäten ist dieser Beweis oft sehr schwer zu führen. Steht Autorität gegen Autorität,

so bleibt dem Gericht nur übrig, die Klage des Käufers abzuweisen. Der Marktwert eines Kunstgegenstandes, dessen Echtheit die Gerichte beschäftigt hat und angezweifelt worden ist, sinkt aber natürlich außerordentlich; nur selten gelingt es, seine ramponierte Ehre wieder herzustellen. Daher kann dem Käufer nur geraten werden, vor der Abnahme mit der größten Sorgfalt zu prüfen und sich nicht auf den Garantieschein zu verlassen. Denn bis zur Abnahme ist der Verkäufer für die Echtheit beweispflichtig, auch wenn der Kauf bereits fest abgeschlossen ist. Wird die Verjährungsfrist gewahrt und gelingt der Beweis der Unechtheit, so bietet der Garantieschein allerdings einen Vorteil: der Käufer braucht sich nämlich nicht darauf zu beschränken, vom Verkäufer Rückzahlung des Kaufpreises zu verlangen, sondern kann auch den entgangenen Gewinn fordern. Er darf Kauflustigen gegenüber die ihm gemachte Zusicherung wiederholen. Ihre objektive Unrichtigkeit fällt auf den Verkäufer zurück, der dem Käufer für den entgangenen Nutzen aufkommen muß. Es kann auch nicht, wie das Kammergericht kürzlich in einem Fall von prinzipieller Bedeutung entschieden hat, von einem mitwirkenden Verschulden des Käufers gesprochen werden. Dieser durfte sich auf die Zusicherung des Verkäufers schlechthin verlassen, er war nicht verpflichtet, vor dem Weiterverkauf des Bildes Sachverständige zuzuziehen, die noch ihrerseits ihm die Echtheit des Bildes bestätigten.

ÜBER KUNSTKRITIK*

VON

A. W. SCHLEGEL

So wie bei der Sinnesempfindung durch Wiederholung ähnlicher Eindrücke das Bewußtsein immer heller und klarer wird, so ist es auch bei der Betrachtung des Schönen und dem Kunstgenusse. Wie wird nicht ein kindisches und noch ganz neues Gemüt von jedem bunten Farbenspiel, jedem lebhaften lärmenden Wechsel von Tönen ergriffen und entzückt! Der Eindruck bei der ersten Bekanntschaft mit solchen Gegenständen ist ein frohes aber gänzlich unbestimmtes Erstaunen, wie jeder Mensch sich aus seiner Kindheit wird zu erinnern wissen; erst durch häufige Übung daran bekommt die freie Tätigkeit im Gemüte die Oberhand, und es lernt vergleichen und unterscheiden, also urteilen, indem dies ja nichts anderes ist.

Die Fähigkeit, zu urteilen, beruht also darauf, daß man die Eindrücke nicht ihrer Beschaffenheit, sondern ihren außerwesentlichen Bedingungen nach in seine Gewalt bekomme: daß man sie festhalten, sie beliebig in der Erinnerung erneuern, sie mit andern zusammenstellen und ganze Reihen von Eindrücken zu einem Gesamteindruck vereinigen könne. Dies letzte ist das schwerste dabei und was man am spätesten lernt. Man wird finden, daß die meisten Menschen an einem Kunstwerke nur das einzelne loben oder tadeln: von dieser oder jener Schönheit daran, wie man es zu nennen pflegt, sind sie ergriffen; das Ganze als solches aber ist für sie eigentlich gar nicht vorhanden . . . . Und doch ist dieses zu einer echten Kritik unumgänglich erforderlich. Freilich hat es viele gegeben, die sich für Kritiker ausgaben und weitläufige Kunstbetrachtungen schrieben und die doch hierzu nicht imstande waren. Das sind besonders diejenigen, die vorzugsweise oder gar ausschließend auf die sogenannte Korrektheit gehen. Man kann diesem Worte zwar einen gültigeren Sinn unterlegen; sie meinen aber damit eine Vollkommenheit der einzelnen Teile des Kunstwerks und zwar bis in die kleinsten hinein, die ohne Beziehung auf das Ganze stattfinden soll. Man könnte dies die atomistische Kritik nennen, indem sie ein Kunstwerk wie eine Mosaik, wie eine mühsame Zusammensetzung toter Partikelchen, betrachtet; da doch jedes, welches den Namen verdient, organischer Natur ist, worin das Einzelne nur vermittelst des Ganzen existiert.

*

. . . . Mit welcher Kraft des Geistes aber auch die Kritik geübt und zur Fertigkeit gebracht werden mag, so bleibt doch immer etwas subjektives in den Urteilen zurück. Denn wir werden von einem Kunstwerk nicht bloß als Menschen, sondern als Individuen affiziert, und das noch so ausgebildete Gefühl steht immer unter individuellen Beschränkungen. Da es also durchaus keine Wissenschaft gibt, welche rein objektiv, allgemein gültig urteilen lehrte, so bleibt nichts anderes übrig als sich seiner Persönlichkeit dabei bewußt zu sein, die liberal zu behandeln und so viel wie möglich in der Art der Mitteilung mit auszudrücken. Es ist daher nichts verkehrter, als mit pedantischer Methode über Kunstwerke zu schreiben, wie manche Kritiker tun, weil sie es ihrer Würde als sogenannte Kunstrichter schuldig zu sein glauben. Auf diese Art wird unter gleichgültigen Formeln alles Charakteristische ausgelöscht, statt daß hier gerade die kecksten, geistreichsten und unmittelbarsten Äußerungen des Gemüts an ihrer Stelle sind. Mit einem Worte, was seinem Wesen nach notwendig individuell sein muß, sei es auch in der Form.

*

Wenn man . . . . erwägt, daß auch die Kenntnis von den Mitteln einer Kunst oder von der technischen Theorie, die bei manchen Künsten eine so weitläufige Wissenschaft ist, mit dazu gehört, so wird es einleuchtend, daß es erstaunlich schwer ist, in irgend einer Kunst zu einer bedeutenden Kennerschaft zu gelangen, daß man leicht einen großen Teil seines Lebens damit zubringen kann, und daß die Energie und Gewandheit des Geistes, welche dazu gehört, sogar mehrere Künste als Kenner zu umfassen, eine große Selten-

* Dieses sind einige schöne Anmerkungen zum Wesen der Kunstkritik, die vor mehr als hundert Jahren gemacht worden, aber immer noch aktuell sind. Sie stehen in Schlegels „Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst", Erster Teil 1801—1802 „Die Kunstlehre".

heit sein muß. Man weiß also auch, was man von dem anmaßenden Aburteilen über die höchsten Hervorbringungen des menschlichen Geistes von Leuten, die gar nichts mit Ernst und Eifer getrieben haben, zu halten hat.

Braucht der Kenner immer auch ausübender Künstler zu sein? Nein, denn die Anlage hierzu besteht in der Fähigkeit, sich selbst den ersten Anstoß zu geben, in der ursprünglichen Selbständigkeit und Regsamkeit des Geistes. Der Kenner braucht nur Empfänglichkeit oder Sinn, Urteil und die Gabe der Forschung zu haben. Man hat oft einem Beurteiler eingewandt: „du kannst es ja doch nicht besser machen"; aber mit Unrecht, denn das ist es ja garnicht was er behauptet, sondern er sucht bloß die Möglichkeit im allgemeinen zu zeigen, es besser zu machen. Auf der andern Seite fragt sich: ob der Künstler immer auch Kenner zu sein brauche? und dies muß man ebenfalls verneinen. Das Verhältnis der bewußtlosen und selbstbewußten Tätigkeit im Geiste des Künstlers kann verschieden sein; zur höchsten Vollendung wird zwar immer ein Gleichgewicht zwischen beiden erfordert, doch gibt es Künstler, die von ihren wahrhaft genialischen Produktionen sehr wenig (sich und andern) Rechenschaft zu geben imstande sind. Ganz darf freilich das Urteil nicht fehlen, wenn sie nicht bloß durch das gute Glück davor bewahrt werden sollen, ins Exzentrische und Ausschweifende zu geraten. Dies war denn doch die Forderung, die in der Periode der Kraftgenies gemacht wurde, das Genie solle völlig blind sein, der kleinste Grad von Einsicht und Vernunft, glaubte man, tue schon der Genialität Abbruch. Der Erfolg war auch darnach. — — Aber eigentliche Kennerschaft geht immer auf Universalität aus, indem sie zur größeren Genauigkeit ihres Maßstabes alles vergleichbare so viel möglich vollständig zu kennen sucht: so wird sie von einem Werke auf alle übrigen desselben Charakters, derselben Gattung, dann der ganzen Kunst, welcher jenes angehört, womöglich auch verschiedener Künste hingeführt, und das Studium des Kenners hat in seinem Umfange keine Grenzen. Der ausübende Künstler hingegen darf einseitig sein und um vieles unbekümmert bleiben; es ist genug, wenn er seinen Geist mit Energie in einer einzigen bestimmten Richtung bewegt, und eben diese Energie könnte durch allzugroße Verbreitung geschwächt werden.

Man sieht häufig, daß Menschen, um für Kenner zu gelten, eine große Kälte affektieren; und daß auf der anderen Seite von Menschen, die sich einem unerzogenen Gefühl überlassen, der gründliche Kunstbeurteiler ein kalter Kritiker oder Kunstrichter gescholten wird. Dies ist eine ganz falsche Vorstellung: was mit dem Gefühl nicht aufgefaßt wird, ist in dem Kunstwerke für uns nicht vorhanden; Empfänglichkeit ist also das eine wesentliche Erfordernis zum Kenner und insofern ist der wärmste Kritiker auch der beste. Der Anschein von Kälte rührt nur daher, daß die Anlagen, welche die wilden Ausbrüche des Gefühls in Schranken halten, bei ihm mehr ausgebildet sind. Das tiefe und ernste Gefühl hält seine Entzückungen für zu heilig, um sie an gemeinem Puppentand zu verschwenden, und weil sich die kindischen Bewunderer von diesem in ihrer Erwartung betrogen finden, daß sie dabei in oberflächlichen Enthusiasmus auflodern sollen, so klagen sie dann über Kälte und Härte. Kennerschaft und echter Enthusiasmus schließen sich also garnicht aus.

KUNSTAUSSTELLUNGEN

MÜNCHEN

München ist eine der wenigen Städte, in denen der Sommer für Kunstausstellungen nicht stille Zeit ist. Das merkt man in den Kunstsalons sowie in den Veranstaltungen der Künstlergruppen.

Goltz bringt eine Archipenko-Ausstellung, die aus dem Sturme in Berlin genügend bekannt ist.

Caspary einen in Berlin jetzt weniger gesehenen Bildhauer, Wackerle. Wackerle kommt in seinen neuen Arbeiten scheinbar los vom Kunstgewerblichen im einschränkenden Sinne. Die Gruppe zweier Knaben in Holz gehört zweifellos zu dem ganz Guten, was an Holzplastik heute gemacht wird. Während den früheren Sachen das Porzellanmodell noch anhaftet, sind diese stillen, uneitlen Dinge, die eine entfernte Verwandtschaft mit Fioris Arbeiten haben, frei vom Zweckvollen, offenbar aus innerem Bedürfnis entstanden. Sehr viel weniger glücklich ist ein Wandgemälde, das farbig etwa wie ein unechter Gobelin wirkt.

Die Veranstaltungen der Künstlervereine spielen sich im Glaspalast ab. Die Neue Sezession hat den Strich zwischen sich und den übrigen auch in diesem Jahre energisch gezogen: ihre Ausstellung hat sogar einen besonderen Eingang. Und dies Abrücken ist verständlich, denn in dem ganzen übrigen Hause, in dem nicht weniger als vierzehn Gruppen zusammengesperrt sind, kann man die Bilder an den Fingern aufzählen, die auch nur Interesse erregen, während die Ausstellung der Neuen Sezession ein sehr respektables Niveau hat.

Es ist kaum zu begreifen, daß man von Stuck immer noch die gleichen Salonzentauren zu sehen bekommt wie vor fünfzehn Jahren. Habermann wirkt daneben wie ein Erfinder. Man sieht ganze Wände von Bildern eines Malers, von dem ein oder zwei Werke genügen würden; ich nenne Schwalbach, der sicher in München sehr berühmt ist, und Huether, dem seine bedenkliche Handfertigkeit zum Verhängnis geworden ist; denn die kleinen Porträtköpfe, die man für Aquarelle halten könnte, verraten, was hätte werden können, wenn nicht alles so verteufelt schnell ginge.

Diese Bilder hängen bei der Alten Sezession. Von dem,

was die übrigen Gruppen bringen, kann man sich eine Vorstellung machen, wenn man an das denkt, was etwa der Verein Berliner Künstler vor zehn Jahren im Landesausstellungsgebäude zusammenbrachte.

In der Neuen Sezession hat man die ersten Säle einer Lehmbruck-Ausstellung geöffnet. Man hat, glücklicher als bei Cassirer, nur zwei oder drei Bildwerke zu den Plastiken gehängt. Die einzelnen Werke stehen etwas dicht, die Wirkung wird dadurch aber vielleicht noch erhöht: sie sprengen mit ihrer Ausdruckskraft den Raum. Unter den Graphiken befinden sich einige, die Lehmbruck selbst wahrscheinlich nicht aus der Hand gegeben, geschweige denn signiert hätte, jetzt tut es die weniger bedenkliche Nachlaßverwaltung, in majorem gloriam und — schmälert seinen Ruhm.

Die übrige Ausstellung, die sich auf Graphik beschränkt, bringt verschiedene, recht köstliche Dinge, Blätter von Klee, die womöglich noch delikater sind, als was man bisher von ihm sah, Seewalds kolorierte Tierzeichnungen, von Heckel eine etwas ungleiche Kollektion, von Eberz neue, zum Teil kalligraphische Zeichnungen und dann Großmanns lässige Radierungen mit der großen Kultur der Handschrift. Das visionäre Hornvieh auf seinen Blättern wird später sicher einmal zu einem Kulturkuriosum. — Dann sieht man eine repräsentative Wand von Barlach, ferner Hofer, Kubin, Nauen, Unold und andere. In einem Kabinett sind sehr viele Blätter von Beckmann mit wenigen von Grosz vereinigt. Die Gegenüberstellung zwingt zum Vergleich. Schon deshalb, weil von den vielen Einflüssen, denen Beckmann unterlag, der Groszsche der stärkste zu sein scheint. Es ist unendlich peinlich, zu sehen, wie ein Maler, dem das anatomisch Richtige die homogene Ausdrucksform ist, sich um die Deformation so sauer abmüht. Und fast in jedes Blatt rutscht ihm unversehens so eine fatale Richtigkeit mit hinein. Wer Beckmann aus seiner impressionistischen Zeit kennt, erinnert sich, daß auch damals schon sein größter Feind der Ehrgeiz war. Denn der verleitet den Künstler, seine Grenzen zu überschätzen, und daraus folgt zwangsläufig das Mißverhältnis zwischen Idee und Realisation. Bei Grosz macht grade das Gleichgewicht sämtlicher Faktoren den Wert aus. Und dazu kommt dann eine ahnungsvolle Beobachtungsgabe, die seine Erscheinungen dem Absoluten nahe bringt. W. R.

DRESDEN

Ausstellung von holländischen Bildern und Zeichnungen des 17. Jahrhunderts in der Galerie Ernst Arnold.

Die Dresdener Privatsammler und Kunsthändler haben sich im 19. Jahrhundert so gut wie garnicht mit alter Kunst befaßt; die Galerie deckte wohl den Bedarf. Heute, wo die Meisterwerke des 19. Jahrhunderts in festen Händen sind und wo man den nötigen Abstand gewonnen hat, um, wenigstens im Privathause, alte Meister neben neuen Meistern nur zu sehen, bringt die Kunsthandlung Arnold eine Sammlung alter Holländer den Kunstfreunden in Dresden nahe, etwa fünfzig Gemälde und vierzig Handzeichnungen.

Natürlich sind es keine Bilder von Künstlern allergrößten Ranges. Rembrandt (der aber mit zwei ihm mindestens sehr nahestehenden Zeichnungen vertreten ist) fehlt ebenso wie Frans Hals. Aber besser gar kein Rembrandt, als ein so über alle Maßen bedenklicher, wie die „Beiden Philosophen", den die holländische Firma Goudstikker vor einem halben Jahre als Leihgabe in der Dresdener Galerie ausstellte. Dagegen sieht man manchen schönen Kleinmeister, so das „Gesattelte Pferd vor der Herberge" von Aelbert Cuyp (Hofstede-Verz. II, Nr. 546) und zwei feine Stadtlandschaften von Gerrit Adriaensz Berckheyde, ein typisches Frauenbildnis von Govaert Flinck (aus der Sammlung Janssen, Amsterdam) und das feine, Terborch nahestehende ganzfigurige Herrenbildnis von Gonzales Cocques, das ehemals bei Peltzer in Köln war. Die Genremalerei ist durch den Steengrachtschen Dusart, „Die Kegelspieler", durch einen Adrian Ostade, durch einen signierten Isaak Ostade, einen Teniers, und durch einen ebenfalls bezeichneten Jan Miense Molenaer vertreten, die Landschaft durch ein ziemlich frühes Rundbild von Jan van Goijen, durch eine Wassermühle von Esaias van de Velde (Sammlung Janssen), durch einen aus der gleichen Sammlung stammenden Salomon von Ruisdael und durch einen ganz ausgezeichneten Jan Vermeer von Haarlem „Landschaft mit Blick auf Haarlem, mit einer Herde im Vordergrunde". Von den italienisierenden Holländern ist Adam Pynacker mit dem „Herdentransport" zur Stelle, einem Bilde, das an Qualität an Asselijn heranreicht, sehr schön und golden im Licht.

Unter den Zeichnungen steht ein Blatt von Jan Steen an erster Stelle. E. Waldmann.

* * *

DEUTSCHE AUSSTELLUNG IN STOCKHOLM

Im Februar und März nächsten Jahres soll in Stockholm eine deutsche Kunstausstellung stattfinden. Sie wird Gemälde, Zeichnungen, Drucke und illustrierte Bücher der letzten Jahrzehnte umfassen. Das Material wird in der Hamburger Kunsthalle gesammelt. Die Ausstellung ist geplant in den schönen Räumen von Liljevalchs Konsthall.

NOTIZ

Zu dem Bild „Frau mit Tieren" von Marie Laurencin im X. Heft ist zu bemerken, daß das Reproduktionsrecht der Galerie Alfred Flechtheim, Berlin, gehört.

AUKTIONSNACHRICHTEN

AMSTERDAM

Versteigerung alter Handzeichnungen bei Frederick Müller, Amsterdam. 9. und 10. Juli 1921. Sammlung Rodriguez.

Die Auktion der Sammlung Rodriguez hatte die Fachleute und Sammler aus ganz Europa angelockt. Von Museen waren vertreten Berlin, Frankfurt, Basel, London und Amsterdam. Der Verkauf ging unlimitiert vor sich, was angesichts der hohen Qualitäten kein Risiko war. Das Berliner Kupferstichkabinett konnte ein frühes Blatt von Dürer: „Abendmahl", einen hl. Sebastian eines westfälischen Meisters des 15. Jahrh. und Baldungs „Enthauptung der heiligen Barbara" erwerben. — Preise in holländischen Gulden. 1. Altdorfer, Frau mit Fahne: 790. — 2. Altdorfer, Beweinung Christi: 740. — 3. Altdorfer (zugeschrieben), St. Christoforus: 870. — 8. Jörg Breu, Festessen: 1125. — 12. Pieter Breughel, Landschaft: 1800. — 14. Hans Burgkmair, Orientalenkopf: 1025. — 15. Hans Burgkmair, Gefecht zwischen Valentin und Oursson: 1200. — 16. Hans Burgkmair, Das Haupt Johannis des Täufers: 720. — 17. Hans Burgkmair, Jünglingskopf: 1150. — 19. Jacob Cornelisz, Anbetung der Könige: 1100. — 20. Cranach, Bathseba im Bade: 950. — 22. Niclas Manuel Deutsch, Landsknecht und Reiterin: 1530. — 23. N. M. Deutsch, St. Petrus: 1100. — 24. A. Dürer, Frau mit einem Schild: 3700. — 25. A. Dürer (zugeschrieben), Das heilige Abendmahl: 3500. — 30. Mabuse, Heilige Familie: 1200. — 33. Baldung, Enthauptung der heiligen Katharina: 2300. — 34. Baldung, Studienblatt: 1600. — 40. Jan van Hemessen, Brustbild einer jungen Frau: 2200. — 42. Hans Holbein d. Ä., Studie eines Kinderkopfes: 1900. — 43. Hans Holbein d. Ä., Die heilige Ursula: 825. — 44. Ambrosius Holbein, Knabenkopf: 4600. — 45. Ambrosius Holbein, Fries mit spielenden Kindern: 800. — 47. Wolf Huber, Verklärung Christi: 1000. — 58. Lucas von Leyden (Art des), Männerbrustbild: 850. — 63. Daniel Lindtmayer, Wappen der Stadt Basel: 700. — 67. Filippo Lippi, Skizzenblatt: 1700. — 75. Deutscher Meister um 1552, Reiter: 1700. — 82. Süddeutscher Meister um 1440, Kreuztragung: 725. — 83. Derselbe, Geißelung Christi: 1000. — 91. Süddeutscher Meister um 1490, Mariae Verkündigung: 1800. — 92. Derselbe, Studienblatt: 750. — 112. Bayrischer Meister um 1520, Stammbaum Christi: 700. — 113. Kölnischer Meister um 1460, Ursula-Legende: 925. — 124. Niederländischer Meister um 1480 (aus dem Kreise von Hugo v. d. Goes oder Memling), Maria mit dem Christuskinde: 4000. — 132. Niederländischer Meister um 1500, Gruppe von Männern und Frauen: 875. — 147. Niederländischer Meister um 1530, König Ahasver: 600. — 161. Schwäbischer Meister, Drei Apostel: 700. — 165. Schweizer Meister, Entwurf für ein Glasgemälde: 400. — 169. Westfälischer Meister um 1450, St. Sebastian: 1800. — 170. Antwerpener Manierist, Heilige Familie: 1250. — 171. Derselbe, Enthauptung der heiligen Dorothea: 500. — 174. Derselbe, Zwei Figuren aus dem heiligen Abendmahl: 390. — 179. Monogrammist A. V. um 1544, Entwurf für ein Glasgemälde: 590. — 181. Aerdt Artkens, Himmelfahrt: 510. — 182. Derselbe, Entwurf für ein Glasgemälde: 650. — 187. Joachim Patinier (zugeschrieben), Landschaft: 625. — 190. Hans Schäuffelein (zugeschrieben), Kreuztragung: 1050. — 192. Art des Martin Schongauer, Mariae Verkündigung: 620. — 197. Hans Springinklee (zugeschrieben), Martyrium des heiligen Emmeran: 900. — 198. Tobias Stimmer, Fest: 2100. — 204. Bernhard Strigel (zugeschrieben), Maria Geburt: 900. — 205. Jan Swart, Wehklagende Frau: 1025. — 206. Derselbe, Loth und eine seiner Töchter: 1000. — 213. Lagneau, Bildnis Heinrichs IV: 2200. — 215. Derselbe, Bildnis einer Prinzessin: 1050. — 216. Derselbe, Bildnis eines Parlamentsmitgliedes: 725. — 217. Derselbe, Der grobe Hausmeister: 400. — 225. Französischer Meister des 17. Jahrhunderts. Jugendbildnis Molières: 3000. — Miniaturen: 226. Jean Bourdichon, Kalenderblatt: 1375. — 227. Rheinische Schule um 1350, Sterbende Frau: 2200. — 231. Deutscher Miniaturist um 1380, Vier Initialen: 550. — 232. Deutscher Miniaturist um 1470, Beweinung Christi und Steinigung des heiligen Stefanus: 430. — 238. Süddeutscher Miniaturist des 12. Jahrhunderts, Zwei Szenen aus der Josefsgeschichte: 2050. — 243. Französischer Miniaturist des 12. Jahrhunderts, Szene aus der Apokalypse: 2500. — 244. Französischer Miniaturist Honoré, Initialen: 1200. — 261. Italienischer Miniaturist des 14. Jahrhunderts, Jakobus Major: 440. — 282. Französischer Miniaturist um 1450, Zwölf Miniaturen aus der Ritterroman von der schönen Melusine: 3500.

E. Waldmann.

PARIS

Versteigerung der Sammlung Kahnweiler, Paris, Drouot. 13. und 14. Juni.

Von den erzielten Preisen (in französischen Franken) dieser modernen Sammlung notieren wir die folgenden: Georges Bracque: 7. Melonenschnitte: 1030. — 10. Dorf auf dem Hügel: 1250. — 12. Die Guitarre: 1150. — 13. Die Mandoline: 1600. — 17. Stilleben: 1450. — 20. Die Violine: 3200. — 22. Der Guitarrenspieler: 2400. — André Derain: 23. Häuser in Martigues: 1250. — 25. Nachtisch-Schüssel: 10800. — 26. Der Hügel von Gagnes: 3100. — 27. Frau mit aufgestütztem Arm: 2100. — 28. Die Bäume: 6800. — 32. Blick auf Martigues: 6200. — 34. Frauenkopf: 4000. — 36. Die Bäume (90 cm breit): 10800. — 40. Bildnis Frau Kahnweiler: 18000. — 47. Othon Friesz: Landschaft: 4600. — Juan Gris: 49. Der Maler: 850. — 56. Die Violine: 450. — Fernand Léger: 60. Akt in Landschaft: 2000. — 62. Dame in Blau: 2150. — 63. Stadt, von oben gesehen: 1000. — Pablo Picasso: 67. Birnen: 3100. — 70. Frauenakt: 1100. — 73. Stilleben: 1600. — 80. Bildnis: 1650. — 81. Halbfigur eines Harlekins: 2000. — 90. Mann mit Guitarre: 3100. — Kees van Dongen: 93. Bildnis: 1300. — 95. Akrobat: 1800. — Maurice Vlaminck: 102. Die Flöte: 850. — 103. Blumenstück: 910. —

112. Melone: 880. — 114. Bougival: 480. — 121. La Garenne-Bezon: 1200. — 122. Opiumraucherin: 550. — 129. Waldweg: 580. — 130. Landschaft: 880.

Versteigerung der Sammlung Uhde, Paris-Drouot. 30. Mai. Preise in französischen Franken.

3. Bracque: Die Guitarre: 1450. — 21. Raoul Dufy: Marine: 1400. — 22. Arabischer Reiter: 1950. — 24. Statue im Park: 1050. — 25. Bananenbaum: 950. — 26. Juan Gris: Kompottschüssel: 450. — 28. Herbin: Eisenbrücke: 900. — 33. Klossowski: Karneval: 30. — 34. Garten: 15. — 35. Marie Laurencin: Blumentopf: 750. — 36. Frau mit Boa: 1750. — 40. Metzinger: Der Tanz: 480. — 42. Pablo Picasso: Bildnis Uhde: 1650. — 43. Figur im Sessel: 3000. — 44. Mandolinenspielerin: 18000. — 45. Mann mit Klarinette: 3600. — 46. Halbfigur einer Frau: 7800. — 47. Die Violine: 5800. — 48. Mann mit Pfeife: 3000. — 49. Mandolinenspieler: 2200. — 51. Stilleben (Geige, Glas und Zeitung): 2850. — 54. Kopf: 4100. — 55. Jean Puy: Akt auf Sopha: 1350. — 56. Henri Rousseau: Bildnis Brummer: 11400. — 57. Kind mit Puppe: 9000. — 58. Frau in Rot im Walde: 26000. — 59. Quai Malakoff: 13600. — 60. Weg unter Bäumen: 17000.

NEUE BÜCHER

Klassiker der Kunst. Rembrandt, wiedergefundene Gemälde in 120 Abbildungen. Herausgegeben von Wilhelm R. Valentiner. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart-Berlin, 1921.

Eine der verdienstvollsten, ja wohl die verdienstvollste große Publikation der Deutschen Verlagsanstalt. Die Folge „Klassiker der Kunst", stagnierte seit fast einem Jahrzehnt. Nicht nur infolge des Krieges und seiner Nachwirkungen: die Verlagsanstalt war mit ihren neuesten Veröffentlichungen auf eine falsche Bahn geraten. Nur wenige Künstler vertragen es, daß für die Publikation ihrer Werke ihr Atelier, ihre Mappen und Schränke bis in die äußersten Winkel geplündert werden. Durch die Unmasse von meist unter sich sehr ähnlichen Bildern und Studien, die in den farblosen Zinkätzungen doppelt einförmig wirken, wird Künstlern wie Trübner oder Thoma nur geschadet; und selbst die Zusammenstellung des gesamten Werkes eines Schwind, Rethel oder eines alten Malers wie G. Dou kann nur einen kleinen Kreis interessieren. Es ist erfreulich, daß sich der Verlag durch den notwendigen Mißerfolg solcher Veröffentlichungen von weiteren nicht hat abschrecken lassen; eine neue, völlig veränderte Auflage des Rubens-Werkes wird demnächst erscheinen und ein Frans Hals-Werk ist in Vorbereitung; bereits ausgegeben ist ein Nachtragsband zum alten Rembrandt-Werk. Der Bearbeiter der letzten Auflage W. Valentiner hat auch diesen Ergänzungsband zusammengestellt, wodurch er sich dem Hauptwerk gut einfügt. Die Aufgabe, den zahlreichen Gemälden, die unter dem Namen des Meisters im letzten Jahrzehnt aufgetaucht sind, nachzugehen, Photographien der echten Werke zu beschaffen, ihre kritische Durcharbeitung und Zusammenstellung ist auch trotz dem vor mehreren Jahren vollendeten Rembrandt-Katalog von Hofstede de Groot, der ihm meist zur Grundlage diente, eine sehr anerkennenswerte Leistung; die Publikation wird aber noch besonders wertvoll durch eine tüchtige wissenschaftliche Einleitung und verschiedene, sorgfältige Verzeichnisse.

Erstaunlich ist, wie außerordentlich rasch und stark sich der Wechsel im Besitz von Rembrandt-Bildern vollzogen hat. Von allen uns bisher bekannten Gemälden des Meisters, nahezu siebenhundert, befinden sich fast zwei Drittel im Privatbesitz, und von diesen ist in den letzten zehn bis zwölf Jahren etwa die Hälfte in andere Hände übergegangen. Bei der höchsten Verehrung, die Rembrandt seit Jahrzehnten allgemein, namentlich auch bei den Sammlern genießt, und bei den außerordentlichen Preisen, die daher für seine Werke gezahlt werden, ist dies nicht verwunderlich; diesen Preisen verdanken wir ja auch, daß so zahlreiche Bilder des Meisters aus Häusern, namentlich aus englischen Landhäusern, in denen sie seit ein oder zwei Jahrhunderten vergessen oder verkannt versteckt waren, jetzt an's Tageslicht gefördert worden sind. Diese wilde Jagd nach Werken von Rembrandt hat aber eine andere, wenig erfreuliche Wirkung gehabt: eine Steigerung der Preise, die jedes Maß überschreitet, schon wenn man die große Zahl erhaltener Gemälde seiner Hand und ihr starkes Fluktuieren im Handel berücksichtigt. Dazu sind die Werke Rembrandts unter sich sehr ungleichwertig; neben großen und selbst kolossalen Gemälden hat er eine große Zahl kleiner, vielfach kaum über handgroßer Bilder gemalt, und diese sind obendrein meist flüchtige Studien oder Skizzen. Auch ist ihr künstlerischer Wert sehr verschieden nach der Zeit, in der sie gemalt sind; die aus den Jugendjahren des Künstlers, denen die Mehrzahl dieser kleinen Studien angehört, verraten den Anfänger zum Teil noch sehr stark. Vor allem muß aber beim Kauf von Bildern Rembrandts und namentlich von solchen kleinen Studien ein Umstand zu größter Vorsicht und Mäßigung mahnen: der Umstand, daß Rembrandt selbst seine Schüler zum Kopieren seiner Bilder anhielt. Wir wissen aus einer Notiz auf der Rückseite einer Zeichnung, daß er von einer populären Komposition, der „Flora", gleich mehrere Kopien von seinen besten Schülern machen ließ; wir besitzen auch Kopien anderer Bilder, in denen er durch Aufschrift bemerkte, daß er sie selbst retuschierte. Nun sind besonders von jenen kleinen Studienköpfen allmählich immer mehr Wiederholungen, in einem Falle sogar ein halbes Dutzend zutage gekommen. Daß sie nicht alle vom Meister selbst herrühren können, ist zweifellos, denn sein umfangreiches Werk beweist uns, daß er überhaupt niemals eine treue Wiederholung machte; wenn er sich einmal entschloß, eine Kopie nach einem seiner Werke zu malen, so wurde unter seiner Hand ein ganz anderes Bild daraus. Jene Wiederholungen, namentlich solche von kleinen Studienköpfen sind aber regelmäßig fast getreu kopiert, — soweit es jene Zeit bei Kopien überhaupt ganz getreu nahm; wir dürfen daher mit Bestimmtheit annehmen, daß von solchen in verschiedenen Wiederholungen vorkommenden Bildern, die Rembrandt bisher an-

scheinend mit Recht zugeschrieben wurden, höchstens eines von seiner Hand sein kann. In solchen Fällen wird stets das mit seinem Namen bezeichnete Werk allein als Original angesprochen werden müssen, auch wenn das andere, nicht bezeichnete Exemplar dem Künstler sehr nahe kommt. Nicht als ob notwendig jedes Bild von Rembrandt, um sich als zweifellos echt zu dokumentieren, von ihm bezeichnet sein müßte; leider sind manche Gemälde Rembrandts mehr oder weniger stark beschnitten und dabei ihrer Signatur beraubt; andere Bilder, namentlich aus den letzten Jahren hat der Künstler beseite gestellt, um sie gelegentlich fertig zu malen oder Dritte haben sich daran gemacht und sie übermalt; auch bezeichnete der Künstler, wenn er Gegenstücke malte, namentlich Porträts, nicht selten nur eines von beiden.

Solche „Wiederholungen", die am richtigsten als Werkstattkopien zu bezeichnen wären, kommen, wie erwähnt, am häufigsten vor bei den zahlreichen kleinen Studienköpfen Rembrandts, die sich auf bestimmte kürzere Zeiten in der Tätigkeit des Meisters beschränken: auf seine Jugendjahre in Leiden (um 1627—1631), auf die Jahre bald nach seiner Verheiratung (um 1634—1636), auf die Zeit seiner Vereinsamung nach dem Tode seiner Frau (um 1645) und schließlich in die Zeit, nachdem er nach seinem Vermögenszusammenbruch im Judenviertel wieder ein notdürftiges Heim gefunden hatte (um 1657—1659). Grade in diesen Zeiten hatte er jedesmal eine Reihe von Schülern um sich versammelt; mit ihnen zusammen malte er nach denselben Modellen jene flotten kleinen Studien und ließ sie dieselben kopieren, nicht nur zu ihrer Belehrung, sondern zugleich um durch ihren Verkauf für sich Nutzen daraus zu ziehen; dabei hat er wohl gelegentlich auch selbst noch die letzte Hand daran gelegt. Grade diesen kleinen Studien gegenüber muß die Kritik daher sehr vorsichtig sein, zumal ihre Bestimmung unter Schmutz und trübem Firniß oder durch ihre ungünstige Aufstellung nicht selten sehr erschwert ist. In öffentlichen Sammlungen finden sich nur wenige, und diese wurden bis vor wenigen Jahrzehnten nicht beachtet oder galten für falsch. Die Kritik und die Jagd nach Rembrandts Werken hat fast die zehnfache Zahl davon ans Licht gefördert, namentlich auch aus der frühesten Zeit des Künstlers. Es ist dabei aber anfangs zu wenig darauf geachtet worden, ob es sich um ein Original des Meisters oder um eine Werkstattwiederholung handelte. So sind auch in unsere kritischen Rembrandt-Werke, in die „Klassiker der Kunst" wie in das große Rembrandt-Werk des Sedelmeyer'schen Verlags, für das wir jetzt einen Supplementband vorbereiten, einzelne solcher Werkstattbilder aufgenommen worden, von denen sich inzwischen die bezeichneten Originale gefunden haben; wir waren eben zu einer Zeit, wo fast gar keine Bilder der Art bekannt oder beachtet waren, über jeden neuen Fund nach der Richtung erfreut und wußten damals über das Vorkommen von Wiederholungen fast noch nichts.

Auch für den Kunsthandel war es vor zwei bis drei Jahrzehnten noch ziemlich gleichgültig, ob es sich um ein unbedeutendes Original von Rembrandt oder um eine gute Schülerkopie handelte. Freilich die Zeit war vorüber, wo — wie noch vor vierzig Jahren — ein vollbezeichnetes kleines Jugendwerk von Rembrandt („Petrus verleugnet Christus" von 1628) nur 65 Mark, das große Porträt von „Rembrandts Vater" jetzt in Cassel mit etwa 300 Mark oder die Skizze des „Barmherzigen Samariters", (jetzt im Kaiser Friedrich-Museum um 1648) mit 400 Mark bezahlt wurde; aber immerhin konnte man einen solchen Studienkopf noch damals um 1000 oder 1500 Mark erwerben, jetzt aber fordert man 300—400000 Mark oder selbst mehr dafür und zahlt also auch im Einkauf ähnliche Preise. Da ist die Verantwortlichkeit eine viel größere. Unsere kritische Zusammenstellungen der Werke des Meisters sind freilich rein für die Wissenschaft geschrieben; wir sind daher verpflichtet, auch Werke (wenn auch mit Vorbehalt), an denen gelegentlich gewisse Zweifel geäußert sind, solange aufzunehmen, bis der Beweis für die Zweifel erbracht worden ist. Aber der Handel hat sich längst solcher Publikationen bemächtigt und nützt sie gründlich zu seinem Vorteil aus; Händler und Sammler sind daher nicht wenig enttäuscht, oder gar entrüstet, wenn gelegentlich — bei Neuauflagen solcher Werke, die sie als „Original" gekauft hatten — das wirkliche Original veröffentlicht wird. Soll aber die Wissenschaft stillstehen dem Handel zuliebe? Soll sie sich in den Dienst des Handels begeben? Leider ist dies heute in gewissem Maße schon der Fall; Kunstwissenschaft, oder was sich so nennt, arbeitet unter der Hand nicht selten schon mit dem Kunsthandel zusammen. Darunter leidet die Wissenschaft, die verwässert und verseucht wird, leiden aber ebenso die Sammler, denen der Brei versalzen wird durch die gesalzenen Preise und durch die Konkurrenz der amerikanischen Sammler, die alles ganz Gute erwerben.

Eine Besserung kann bei uns zunächst nur die allgemeine Verarmung, der wir rasch entgegengehen, bringen; sie wird hoffentlich auch dahin führen, daß man in Zukunft die Preise der Kunstwerke wieder nach dem künstlerischen Wert bemißt. Ist es nicht lächerlich für eine ganz flüchtige, in einer oder ein paar Stunden hingeworfenen Studie, zumal wenn sie der im Ton noch meist harten, im Lichteinfall und Ausdruck übertriebenen Frühzeit des Meisters angehört, eine halbe Million Mark zu bezahlen! Solche Bilder, deren Interesse in der Hauptsache ein kunsthistorisches ist, gehören in die öffentlichen Sammlungen, und grade in diese kommen sie nicht, weil sie mit den Summen, die Privatsammler dafür zahlen, nicht konkurieren können. Nur die törichte Eitelkeit, auch einen Rembrandt zu besitzen, verführt jetzt noch zahlreiche Sammler, die nicht ein hervorragendes Werk des Meisters bezahlen können oder wollen, sich um solche kunsthistorische Kuriositäten zu reißen, grade wie sie die zehnte oder zwölfte Werkstattwiederholung von Grecos manierierter Magdalena, seiner Heilige Familie u. a. Modeartikel für ähnliche Preise zu erwerben sich glücklich schätzen. Der Kapitalismus und sein treuer Gefolgsmann, der Snobismus waren bisher Schuld an dieser modernen Sammelei und den Auswüchsen des Kunsthandels; sie tragen auch ein gut Teil der Schuld, daß unsere Kunst nicht wieder gesundet. Wenn wir erst wieder eine eigene echte Kunst haben, dann wird auch die Jagd auf alte Kunstwerke nicht mehr so wild, werden die Preise dafür nicht so übertriebene sein. Aber bis dahin wird leider noch manches Wasser von den Bergen laufen.

Wilhelm von Bode.

Emil Schaeffer: Sandro Botticelli. Julius Bard, Berlin 1921.

Seit einiger Zeit wendet sich das Interesse der Kunstfreunde wieder Botticelli zu, nachdem dieser Künstler im letzten Jahrzehnt etwas unmodern gewesen war, unmodern infolge einer vielleicht heilsamen Reaktion gegen die Mode der Präraffaelitenbegeisterung, die schließlich kein Maß mehr kannte. Bode schreibt ein Buch über ihn, das Berliner Kabinett stellt nach langer Pause einmal wieder die herrlichen Dantezeichnungen zur Schau, und es ist abzusehen, daß sich auch einer finden wird, der demnächst den späten exstatischen Botticelli, den Savonarola-Botticelli hochloben wird auf Kosten des anderen Botticelli, jenes Botticelli, der im „Magnificat" und in der „Primavera" und in den Fresken der Villa Lemmi die reinste Musik gemacht hat. In solcher Situation kommt dieses Buch des allzu schweigsam gewordenen Emil Schaeffer gerade recht. Denn unangekränkelt von mystischen Theorien erzählt er uns, aus der umfassenden Kenntnis der historischen und kulturhistorischen Verhältnisse heraus von Botticellis Leben und Wesensart; er schildert uns in schöner, sehr gepflegter Sprache seine Empfindungen und die Erlebnisse, die ihm Botticellis Kunst bedeuten. Gewiß eine sehr persönliche Stellungnahme und sehr subjektive Empfindungen. Aber immer diszipliniert durch absolut zuverlässige künstlerische und kunsthistorische Kritik, nie vage schwärmend, sondern immer im Sichtbaren bleibend. Die Schilderungen des Stils sind anschaulich, die Vergleiche und Hinweise auf andere Kunst aufschlußreich und geistreich. Die Wissenschaft aber, die dahinter steht, macht sich nie im Text und in der Darstellung bemerkbar, sie steht zwischen den Zeilen und in den sehr fruchtbaren und gediegenen Anmerkungen.

Das Werk des Sandro ist längst nicht so groß, wie Morris und Burne-Jones meinten. Nicht alles, was wie Botticelli aussieht, ist von seiner Hand und auch nicht alles was seine Hand zeigt, ist dann wieder ganz nur von ihm. Schüler und Gehilfen hat er schon ziemlich früh viele beschäftigt, und man muß, was Berenson mit vielleicht manchmal allzu großer Bestimmtheit getan hat, den Anteil von Botticini und Amico di Sandro ausscheiden aus dem großen Vorrat von Bildern, die unter dem Namen des Meisters gehen. Schaeffer kennt nur etwa fünfzig eigenhändige Werke in seinem Verzeichnis an, kritisch sehr scharf sondernd (für das Bild der Wiener Akademie, das in dem Verzeichnis fehlt, wird indessen doch mancher Nichtspezialist plädieren wollen). Aber lieber ein echtes Bild zu wenig als ein unechtes zuviel.

Achtzig Tafeln nach Gemälden und acht Reproduktionen nach den Dantezeichnungen begleiten den sehr schön ausgestatteten Band, sehr viele Detailaufnahmen aus den Bildern sind darunter, Gruppen und Einzelköpfe. Die Technik, in der die Bildtafeln gedruckt sind, scheint nicht besonders geeignet. In diesem Schnellpressenkupferdruck, den Bard hier versucht hat, kommen, und zwar nicht nur infolge der bläulichen Druckfarbe, die dunklen Partien zu tintig und formlos, das Ganze wirkt zu weich und malerisch, und das Schönste an Botticellis Stil, die Sprache der beseelten Linie, kommt nicht ganz zur Geltung. Die Tafeln lassen Botticellis feine, metallisch funkelnde Helligkeit vermissen.

E. W.

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Kurt Pfister, Holbein. Mit 60 Bildtafeln. Holbein Verlag, München 1921.

Kurt Pfister, Bruegel. Mit 78 Bildtafeln. Im Insel-Verlag, Leipzig.

Vincent van Gogh, Briefe. 15.—19. Tausend. Verlag Bruno Cassirer, Berlin.

Die Kunst des 18. Jahrhunderts von E. und J. de Goncourt. 2 Bände. Mit 42 Bildtafeln. Hyperion-Verlag, München.

Das Gelbbuch der Münchner Mappe. Zweite Publikation der Vereinigung Münchner Graphiker „Die Mappe". Mit Abbildungen. Hyperion-Verlag, München 1921.

Die cumäische Sibylle von Konrad Weiß. Mit 7 Steinzeichnungen von Karl Caspar. Georg Müller Verlag, München 1921.

Jesus Christus in Flandern von Honoré de Balzac. Mit 12 Holzschnitten von Karl Rössing. Gustav Kiepenheuer Verlag, Potsdam 1921.

Ignatius Taschner. Herausgegeben von Ludwig Thoma und A. Heilmeyer. Mit 118 Tafeln. In 500 Exemplaren gedruckt und numeriert. Albert Langen Verlag, München 1921.

Führer durch die Schausammlungen des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe. Hamburg 1921.

Die neue deutsche Buchkunst von Hans Loubier. Mit 157 Abbildungen. Felix Krais Verlag, Stuttgart 1921.

Jean Tedesco, Le vigneron dans la cuve. Les éditions G. Crès & Co., Paris 1921.

Meisterwerke unserer Kunsthalle. Besprochen für jedermann von Gustav Bromig. 6 Abbildungen. Hanseatischer Kunstverlag, Hamburg.

Museumskrieg von Karl Scheffler. Bruno Cassirer Verlag, Berlin.

Die Briefmarke als Kunstwerk. Ergebnis des Wettbewerbes für Freimarkenentwürfe, mit Geleitwort von Max Osborn. Herausgegeben vom Reichspostministerium, Berlin.

Rheinische Kunst des Mittelalters aus Kölner Privatbesitz von Eugen Lüthgen. Mit 107 Abbildungen. Kurt Schroeder, Bonn und Leipzig 1921.

NEUNZEHNTER JAHRGANG, ELFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 11. AUGUST. AUSGABE AM 1. SEPTEMBER NEUNZEHNHUNDERTEINUNDZWANZIG. REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN.
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G. M. B. H., LEIPZIG

Im September erscheinen in einer Foliomappe:

Zehn Aquarelle Rötelzeichnungen und Pastelle

von

AUGUSTE RENOIR

Einführung von René Jean

Von dieser Mappe wurden einhundert Exemplare hergestellt: Die Exemplare I–X in handgearbeiteten Halbpergamentmappen mit Titelvergoldung enthalten als elftes Blatt eine Kohlezeichnung Renoirs; der Text dieser Ausgabe wurde auf Japan abgezogen. Für die Exemplare 1—90 in Halbleinwandmappe mit Titelvergoldung wurde der Text auf Bütten abgezogen. (Nur noch etwa 30 Exemplare verfügbar.)

Der Subskriptionspreis der

einfachen Ausgabe beträgt M 2500.—
der Vorzugsausgabe . . . . M 3500.— (vergriffen)

ausschließlich Sortimentszuschlag und Luxussteuer. Nach Erscheinen werden die Preise erhöht!

Heinrich Jaffe & Otto Mittler
Antiquariat und Verlagsbuchhandlung
*MÜNCHEN * Finkenstraße 7*

Besonderes Angebot hervorragender Werke in tadellosen Mappen beziehungsweise Einbänden

(Trotz der allgemeinen Preissteigerungen zu überaus billigen Preisen und ohne Teuerungs-Zuschlag) !!

Werk	für Mark
Hundert Handzeichnungen alter holländischer Meister. 100 Tafeln in Lichtdruck auf starkem Karton. Halbfranzmappe mit starkem Leinenüberzug	500
Antoine van Dyck. Choix de 60 Phototypies d'après ses œuvres avec introduction par Pol de Mont. Ganzleinenmappe	150
Geschichte der Deutschen Kunst, enthaltend: 1. Die Baukunst von Dr. Robert Dohme. 2. Die Plastik von Dr. Wilhelm Bode. 3. Die Malerei von Prof. H. Janischek. 4. Der Kupferstich und Holzschnitt von Dr. Friedrich Lippmann. 5. Das Kunstgewerbe von Prof. J. Lessing, mit vielen hundert Textillustrationen, Tafeln und Farbendrucken. Ausgabe in 3 prachtvollen Halbfranzbänden	500
Ausgabe in 5 reichverzierten roten Halbfranzbänden unter Änderung der 5. Bandes „Das Kunstgewerbe" von Jacob von Falke	800
Eugène Delacroix by Camille Mauclair. One cut in four colours. 17 drawings on superfine unglazed art paper, 31 tinted illustrations and 1 engraving	30
Ernst Lemberger, Großes Galeriewerk internationaler Meister der Miniaturmalerei. 5 Mappen mit 45 Vielfarbendrucken in Passepartouts	5000
Herkules Segers, von Kurt Pfister, mit einer Auswahl in 23 zum Teil mehrfarbigen Lichtdrucken. Halbleinenband	125
Oskar Hagen, Deutsche Zeichner von der Gotik bis zum Rokoko mit 110 Abbildungen, Halbleinenband	80
Julius Meyer-Graefe, Courbet. 114 Abbildungen, Halbleinenband	90
Handzeichnungen Deutscher Meister in der Herzogl. Anhaltischen Behörden-Bibliothek zu Dessau. Herausgegeben von Max J. Friedländer, 79 Tafeln, numeriert in Ganzlederband nach den Originalbänden der Dessauer-Bibliothek	1000
Das alte Buch und seine Ausstattung vom 15. bis 19. Jahrhundert. Buchdruck, Buchschmuck und Einbände. Mit einem Vorwort von Dr. Heinrich Röttinger. 1376 Abbildungen auf 74 doppelseitigen Buch- und Lichtdrucktafeln. Halbleinenmappe	300
Rembrandt Harmenz van Rijn. Hundert Handzeichnungen auf starkem Karton. Lichtdruck, Halbfranzmappe mit starkem Leinenüberzug	500
Adam Bartsch, Le Peintre Graveur. 18 prachtvolle Halbfranzbände mit Goldschnitt	4000
Dr. Alfred von Wurzbach, Niederländisches Künstlerlexikon auf Grund archivalischer Forschungen bearbeitet, 300 Monogramme. 3 prachtvolle Halbfranzbände	600
Allgemeines Künstlerlexikon, Leben und Werke der berühmten bildenden Künstler. Vorbereitet von H. A. Müller, herausgegeben von H. W. Singer, 5 prachtvolle Halbfranzbände	600
Neues allgemeines Künstlerlexikon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Lithographen, Formschneider, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter etc. Bearbeitet von Dr. G. K. Nagler. II. Auflage 22 Bände, Halbleinen. Unveränderter Abdruck der ersten Auflage, 1835—1852, gebunden	5000
Hirth, Kulturgeschichtliches Bilderbuch. 6 Bände Halbfranz	1200
Studien zur niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte von Hans Floerke. Die Formen des Kunsthandels, das Atelier und die Sammler in den Niederlanden 15.—18. Jahrhundert	10
Geschichte der Malerei Neapels von Wilhelm Rolfs mit 1 Titelbild in Heliogravüre. Mit 13 Textfiguren und 138 Abbildungen auf 112 Tafeln. Halbfranzband	130
Karl Stauffer-Bern, von Georg Jacob Wolf. Mit 4 Photogravüren und 42 Abbildungen im Text gebunden	40
Cezanne und sein Kreis. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte von Julius Meyer-Graefe. Mit 127 Tonätzungen und 15 Heliogravüren. Halbleinenband	100
Nicolas Poussin. Die Entwicklung seiner Kunst von Walter Friedländer mit 137 Abbildungen. Halbleinenband	80
La Tour. Der Pastellmaler Ludwig des XV. 89 Nachbildungen von Kunstwerken in St. Quentin. Mit einer Einführung und biographischen Anmerkungen von Hermann Ehrhardt. Halbleinenband	80

Prospekte über Kunst und Kunstgewerbe gratis und franko! Stets sofort bestellen! — Selbst große Posten gehen schnell zu Ende.

Lieferung erfolgt emballagefrei gegen Voreinsendung des Betrages oder Postnachnahme durch:

A. SCHUMANN'S VERLAG, LEIPZIG, KÖNIGSTRASSE 23

Albert Frisch Berlin W 35

Graph. Kunstanstalt • Druckerei u. Verlag

Illustrierung von Werken jeder Art für Industrie und Kunstgewerbe in Lichtdruck, Chemigraphie, Tiefdruck, ein- und mehrfarbig

Diesem Heft liegt ein Prospekt des Verlages Wolfgang Jeß in Dresden bei, den wir besonderer Beachtung empfehlen.

DRUCK VON FR. RICHTER, G. M. B. H., LEIPZIG